

القصيدة الرومانسية فى مصر

١٩٣٢ - ١٩٥٢

د . يسرى العزب

المقـــدمة

انتقل الشعر العربى الحديث انتقالة جديدة بدأت منذ العقد الثانى من القرن العشرين ، الذى ظهرت فيه بذور التجديد الرومانسى فى شعر خليل مطران وعبد الرحمن شكرى وعباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازنى ، الذين كانوا من أول الشعراء فى العصر الحديث تأثرا بالثقافة الغربية ، وقد ظهر تأثرهم بهذه الثقافة فى كتاباتهم النقدية ، بشكل أكثر نضجا من ظهوره فى إبداعهم الشعرى .

لكن هذا الجيل ما لبث أن سلم راية الشعر الجديد لمجموعة من الشعراء الشبان تحلقت حول جماعة أبولو التى أسسها أحمد زكى أبو شادى ١٩٣٢ والتى انتهى دورها الرسمى بظهور الدواوين الأولى لخمسة من شعرائها وكذا ظهور آخر عادد من مجلتها ، فى نهاية عام ١٩٣٤ . غير أن الأثر الذى تركته هذه الجماعة لم ينته بهذه النهاية ، بل إنه ظل ممتدا فى شكل تيار شعرى جديد بدأ مرحلة ازدهاره إبان قيامها . واستمرت هذه المرحلة حتى ١٩٥٢ التى كانت إعلانا لبداية التيار الواقعى الذى ولد فى أحضان هذا الازدهار الرومانسى فى مصر .

لقد سيطرت الرومانسية على الشعر المصرى عقدين من الزمان ولكنها رغم حربها الفكرية والإبداعية مع الكلاسيكية

الجديدة لم تتض عنها ، بل لقد سمحت لشعرائها بالوجود والنشر سواء فى مجلس إدارة جماعة أبولو ، ومجلتها الشعرية ، كما كانت الرومانسية هى الأرض الأدبية الخصبة التى ألقت بالبذور الواقعية فى أدبنا الحديث ، بما قدمت من تجديدات على مستوى البناء الشعرى فى مجالى الموقف والأداة ؛ فمعها أصبح الشعر تشكيلا لرؤية ذاتية لموقف الشاعر من قضايا الذات والكون والمجتمع ، من خلال اعتبار القصيدة وحدة فنية تتآزر داخلها عناصر الفن من لغة وصورة وموسيقى . وقد ارتقى الرومانسيون فى التعبير عن رؤيتهم الفنية إلى أن وصلوا إلى شكل « الشعر الحر » الذى تحققت فيه الوحدة الفنية فى أعلى درجة وصل إليها إنجازهم الإبداعى .

وقد أنتج الرومانسيون فى مرحلة الازدهار كثيرا من دواوين الشعر (تربو على الخمسين ديوانا) ، كانت مادة غزيرة للدراسة الأدبية على المستويين التاريخى والنقدى ، فقد قامت حولها الكثير من الدراسات : منها دراسات التفتت إلى الشعر الرومانسى كظاهرة تاريخية مثل دراسات الدكتور محمد مندور ، والدكتور شوقى ضيف ، والدكتور أحمد هيكل والدكتور عبد العزيز الدسوقى والأستاذ عمر الدسوقى .

ومنها دراسات اهتمت بالشعراء الرومانسيين وركزت على دورهم الأدبى فى شعرنا الحديث مثل دراسة الدكتور كمال نشأت عن أحمد زكى أبو شادى ودراسة الدكتور طه وادى عن ابراهيم ناجى ودراسات أنور المعداوى ونازك الملائكة والسيد تقى الدين والدكتور سيد أحمد عن على محمود طه .

وكانت دراسة الدكتور عبد القادر القط عن مرحلة الازدهار الرومانسى المتضمنة كتابه « الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر » من أهم الدراسات النقدية بالرغم من اتسامها بمحاولة الرصد التاريخى للظاهرة فى الشعر العربى كله منذ الإحيائية وحتى الحركة الواقعية عبورا بالمهجر ومرحلتى الريادة والازدهار فى الشعر الوجدانى .

وكانت المرحلة الأخيرة — نظراً لأهميتها فى ظاهرة التيار الوجدانى فى الشعر الحديث — فى حاجة إلى المزيد من التقصى والبحث والدراسة لاستخراج مااستحدثته من سمات تجديد لافتة فى القصيدة الحديثة ، وقد دفعت كل هذه الأسباب إلى اضطلاع هذه الدراسة بهذه المهمة خاصة وأن جميع الدراسات السابقة لم تقف أمام الكثيرين من شعراء الرومانسية فى مصر ، واكتفت بالوقوف عند أعلامها فقط وبصفة خاصة أحمد زكى أبو شادى وابراهيم ناجى وعلى محمود طه .

وكانت أهم الصعوبات التى واجهت الباحث متمثلة فى غياب معظم الإنتاج الشعرى لهذه المرحلة عن المكتبة العربية ، ذلك لأن كثيرا من الدواوين الرومانسية — سواء التى نشرت فى حياة أصحابها أو بعدها — لم تطبع منها سوى طبعة واحدة محدودة العدد وزعت منذ صدورها ، ومن بينها ديوان « الشاطئ المجهول » لسيد قطب الذى طبع فى مطبعة إقليمية (فى المنيا) سنة ١٩٣٨ ولا توجد منه حاليا سوى نسخ معدودة فى مكتبات بعض المتخصصين .
كما تمثلت الصعوبة الثانيــة فى صعوبة التعامل مع الدوريات التى نشرت بعض التراث النقدى والنثرى للشعراء الرومانسيين (فى الثلاثينات والأربعينيات) ، فقد كانت

لبعضهم محاولات إبداعية خارج الشعر ، كالمقال الأدبى ، والقصة ، والتمثيلية ، والترجمة ، والنقد .

وقد استطاع الباحث بعد جهد أن يتغلب على هاتين الصعوبتين ؛ فيصل إلى معظم المصادر الشعرية والنقدية التى خلفتها الرومانسية فى مصر .

من هنا كانت أهمية هذا البحث الذى يتكون من مدخل وقسمين :

يقدم المدخل للشعر الرومانسى فى مرحلة ازدهاره ولشعراء الرومانسية الذين شملتهم الدراسة .

القسم الأول : يبحث الموقف الأدبى للشعراء الرومانسيين فى مصر ، وذلك فى وحدات خمس ، تتناول الأولى : الموقف الذاتى ، وهو الذى كان يغلب على إنتاجهم الشعرى ، حيث انطلقوا من النظرية الرومانسية التى ترى الشعر – فى ماهيته – تعبيرا عن الذات ، ولذا فإن شعرهم – مثل ذواتهم – قد اتسم بسمات أهمها التناقض ، والإحساس بالعزلة ، والاغتراب . وتتناول الوحدة الثانية : الموقف الرومانسى من المرأة التى كانت ملاذا يتخلصون فيه من شعورهم الذاتى الحاد بالوحدة والاغتراب .

وتتناول الوحدة الثالثة : الموقف الرومانسى من الطبيعة التى كانت بديلا آمنا وجميلا ، رأوا فى صفحتها كل أحلامهم وآمالهم التى تحطمت على صخرة الواقع الاجتماعى والنفسى الذى عاشه الرومانسيون .

وتتناول الوحدة الرابعة : الموقف الدينى للرومانسيين الذى ساعدهم على (التسامى) بأرواحهم للوصول إلى درجة عالية من التوحد بالمطلق ، وكان هذا التسامى

طريقهم إلى إعمال « الخيال » ، وهو الملكة الفذة التى اعتمدت عليها الرومانسية فى التشكيل الجمالى .

أما الوحدة الخامسة من القسم الأول : فتقف بالبحث أمام الموقف الاجتماعى والسياسى لشعراء الرومانسية الذين كانوا — فى معظم إبداعهم الشعرى — ينطلقون من رؤية خاصة لقضايا المجتمع والوطن ، امتزجت فيها الذات بالموضوع والخاص بالعام ، ولم تصبح القصيدة الرومانسية الاجتماعية أو الوطنية ترجمة للرأى العام كما حدث فى الشعر الإحيائى من قبلهم .

وفى القسم الثانى : تبحث الدراسة أداة الشعر التى شكلت الموقف الأدبى للرومانسيين ، ويتكون البحث من أربع وحدات ، تتناول الأولى : دراسة المعجم الشعرى الرومانسى ، الذى أصبحت معه لغة القصيدة قريبة من لغة الحياة ، بعيدة عن لغة التراث الشعرى التى كان تقليدها غاية فى الشعر الإحيائى ، أما اللغة عند الرومانسيين فقد أصبحت وسيلة تشكيلية تقوم بدورها فى التعبير عن التجربة الشعرية . كما لم تعد الكلمة تحتفظ بدلالتها المعجمية بل أعطاها الشعراء دلالات جديدة بحسب دورها فى البنية الشعرية .

وفى الوحدة الثانية : تناولت الدراسة الصورة الشعرية الرومانسية ، التى لم تعد ذات مصدر مادى محسوس بل أصبحت تنهل من مصادر معنوية ونفسية وأسطورية متعددة ، كما ابتعدت الصورة الرومانسية عن الحدود البلاغية المعروفة بالبساطة فى البناء ، ولجأت إلى تشكيل جديد يعتمد على التركيب والتداخل لدرجة يصعب معها إرجاع الصورة إلى نوع بلاغى بعينه ، وقد وصلت خبرتهم فى التشكيل

بالصورة إلى مستوى أبعد من الصورة الجزئية ، حين امتدت حتى وصلت إلى الرمز الفنى .

وفى **الوحدة الثالثة** : تناولت الدراسة التجديد الذى لحق القصيدة العربية الرومانسية فى مجال الموسيقا ، والذى كان نتيجة مباشرة لربطهم بين الشعر وفنى الموسيقا والغناء ، وقد تجلى هذا التجديد فى بعدهم عن الشكل العمودى للقصيدة ، واستخدام الأشكال المقطعية والتوشيحية التى تتعدد فيها القوافى طبقا للنمو فى التجربة الشعرية فى القصيدة ، كما خرجوا من إطار الوزن العروضى التقليدى حين لجأوا إلى الجمع بين أكثر من وزن ، أو بين الوزن ومشطوره أو مجزوءه فى القصيدة الواحدة ، وقد ساعدت هذه الإحداثات الموسيقية على الوصول إلى الشكل المعاصر للقصيدة العربية المعروف بالشعر الحر .

أما الوحدة الرابعة : فتتناول بالدراسة ظاهرة « الوحدة الفنية » فى القصيدة الرومانسية ، حيث أدرك الرومانسيون أن القصيدة بناء كامل متماسك ، لايجوز فصل جزئياته — أو الاستغناء — عن بعضها ، لأن هذا البناء يحمل رؤية خاصة لموقف أدبى واحد .

هذا وقد اقتضت طبيعة الدراسة اللجوء إلى هذا المنهج والبعد عن التقسيم التقليدى ، إلى أبواب وفصول وذلك لارتباط الظواهر المدروسة بالموقف الذاتى للشعراء الذى كان وراء عدم التساوى بينهم ، أو بين الظواهر الفنية التى نتجت عن رؤيتهم للشعر ، ومن جهة أخرى فإن طبيعة البحث قد اقتضت الخروج من العام إلى الخاص لاسيما فى درس الأداة ، حيث توقفت الدراسة مستخدمة المنهج الإحصائى التحليلى فى بحث المعجم الشعرى لدى الشاعر عبد العزيز

عتيق ، والصورة الشعرية لدى الشاعر صالح الشرنوبي ، والموسيقا لدى الشاعرين سيد قطب ومحمود حسن اسماعيل ، والوحدة الفنية في مستويات ثلاثة ، لدى كل من محمد عبد المعطى الهمشرى وعلى محمود طه وصالح الشرنوبي ، باعتبار قصائدهم نماذج ناضجة تصلح للدراسة تعبيرا عن مدى تطبيق الرومانسيين لمبدأ الوحدة الفنية .

وهذا البحث في النهاية ، ما هو إلا محاولة متواضعة يقدمها صاحبها على الطريق العلمى لدرس الشعر الحديث ، راجيا أن تكون إحدى الخطوات الموضوعية التي تدرس لمرحلة من أخصب المراحل في تاريخ الشعر العربي الحديث .

ولا يسعنى غير أن أتقدم بالشكر العميق والتقدير الحميم للرجل العالم الذى حدا هذا البحث بعلمه وإنسانيته ومكتبته وصبره الحميد على البحث وصاحبه ، حتى استوت الدراسة على هذه الصورة ، وهو أستاذى الجليل الدكتور طه وادى الذى أفدت من دراساته ومنهجه وتوجيهاته الكثير الذى يقف وراء الإيجابى فى هذه الدراسة ، والذى وقف – قبلها – وراء الكثير مما حقق الباحث من إنجازات في طريق البحث العلمى .

الجيزة ١٩٨٥/٨/١٥ يسرى العزب

مدخل إلى الدراسة

يجمع مؤرخو الأدب ونقاده ، على أن الحركة الرومانسية التى نشأت فى مصر مع بداية هذا القرن ، ثم تطورت حتى بلغت ازدهارها فى الثلاثينيات والأربعينيات منه، تمثل بما قدمت من إبداع شعرى ونقدى يرقى لأن يجعلها مدرسة أدبية جديدة، تمثل أهم الظواهر الأدبية التى أنتجها الواقع المصرى فى النصف الأول من القرن العشرين . (١)

وقد جاءت هذه الحركة الجديدة فى أعقاب الحركة الأدبية التى تبلورت فى المدرسة الإحيائية السابقة عليها والتى أنتجها الواقع المصرى مع مطلع العصر الحديث ، فكانت عودة بالشعر إلى تقاليده العربية قبل أن تضيف جديدا إلى هذه التقاليد ، باستثناء بعض الإنجازات التى قدمها البارودى ثم شوقى فى إبداعه الشعرى الغنائى والمسرحى . (٢)

ولقد سبق الرومانسية ، ومهد لها، الفكر التجديدى الحديث والمحاولات الرائدة للسابقين من الداعين إلى تجديد الفكر والأدب والاتصال بالثقافة الغربية وبالشعر الغربى بصفة خاصة . وكان للإضافات المهجرية للشعر فى بداية هذا القرن دورها الفاعل فى التمهيد للنهضة الرومانسية . (٣)

---

(١) انظر : محمد مندور : الشعر المصرى بعد شوقى
ط . دار النهضة المصرية حلقة ٣ (د.ت) من ص ٦ إلى ص ٩ .

(٢) انظر : طه وادى : شعر شوقى الغنائى والمسرحى .
ط . دار المعارف ، القاهرة ط ٣ سنة ١٩٨٥ .

(٣) انظر : أنس داود : التجديد فى شعر المهجر .
ط . دار الكاتب العربى للطباعة والنشر بالقاهرة . سنة ١٩٦٧ .

كما ساعد خليل مطران وعبد الرحمن شكرى وعباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازنى — بما قدموا من فكر نقدى وشعر جديد — على غرس التقاليد الرومانسية فى معاصريهم من شباب الشعراء والنقاد فى مصر ، الذين سعوا فى مجال التجديد بخطى أبعد عمقا ومدى ، حتى كانت سنة ١٩٣٢ التى شهدت تجمع هؤلاء الشعراء فى (جماعة أبولو) حول مؤسسها أحمد زكى أبو شادى . ومنذ هذا التاريخ يبدأ الازدهار الرومانسى (١) الذى تكونت خلاله ملامح المدرسة الأدبية الجديدة ، ذلك أن الجماعة الأدبية ، ومجلتها (أبولو) ، قد استطاعتا خلال أعوام ثلاثة أن تخرجا جيلا من الرومانسيين ، ظهرت دواوينهم الأولى سنة ١٩٣٤ ، وما لبث هذا الجيل أن أثار — باستمراره الأدبى ، حتى بعد حل الجماعة — حركة نقدية نشطة حول شعره الرومانسى .

لقد جاءت المدرسة الرومانسية استجابة لحاجات جمالية فى الواقع المصرى الذى كان يندفع إلى التحرير من كافة القيود التى كانت تعوقه عن النهوض ، كما أن الرومانسية المصرية — وهى تقدم إبداعها الجديد — قد بلورت فى الشعر العربى ملامح رؤية فنية جديدة ، تتشكل من خلال أدوات جمالية ، لم تتحقق من قبل على النحو الذى تحققت به فى ظل المدرسة الرومانسية .

لقد أصبح الشعر (تعبيرا) عن الواقع النفسى للشاعر بعد أن كان (محاكاة) للموروث . (٢)

كما أصبحت الوحدة العضوية من أهم عناصر التشكيل الجمالى فى القصيدة وفى ظلها انتفى دور البيت الشعرى المفرد ، — الذى كان — وحدة القصيدة قبل الرومانسية وانتقلت اللغة حاملة موقف الشاعر ، ورؤيته ، عبر الصورة الشعرية ، متجاوزة الحدود الجزئية الراسخة لمفهوم المجاز البلاغى . كما نجح

---

(١) انظر : طه وادى : شعر ناجى (الموقف والأداة) .
ط ٢ . دار المعارف بالقاهرة سنة ١٩٨١ ص ٤٦ .

(٢) انظر : عبد المنعم تليمة : مقدمة فى نظرية الأدب .
ط . دار الثقافة للطباعة والنشر بالقاهرة سنة ١٩٧٣ . ص ١٨٥ .

الرومانسيون – إلى درجة بعيدة – فى تجاوز المفهوم القديم لموسيقا الشعر بما أضافوا من تجديدات على أسلوب الوزن والقافية ، وبما أدخلوا – على الوعى الموسيقى – فى الشعر من موسيقا داخلية ، وذلك عند محاولتهم ربط الإيقاع الشعرى بالإيقاع النفسى للتجربة الشعرية . (١)

لكل هذه الأسباب يتعامل هذا البحث مع الشعر الرومانسى فى مصر ، باعتباره الناتج الإبداعى لمدرسة أدبية تحققت خلال الفترة من ١٩٣٢ إلى ١٩٥٢ ، وقدمت للشعر الكثير من عوامل التجديد الفنى الذى مهد – فنيا – للانتقالة الثالثة فى شعرنا الحديث . (٢) التى سمى إنتاجها (الشعر الحر)

أثر الواقع على الرومانسية فى مصر :

أدت الظروف الاجتماعية للشعراء الرومانسيين فى مصر ، إلى وقوعهم فى حالة من التأزم النفسى : جعلت الخلاص بالفن هو سبيلهم الوحيد إلى تجاوز الواقع ، الذى لم يكن – على المستوى العام – بأحسن حالا ، أو أقل حدة ، منه عن المستوى الخاص لهؤلاء الشعراء .

وذلك لأن الواقع العام قد اعترته الكثير من القلاقل والاضطرابات الاجتماعية والسياسية منذ تفجر الأزمة الاقتصادية العالمية سنة ١٩٣١ وما بعدها ، وما خلفته من آثار سلبية ، كانت وراء الانقلابات المتعاقبة على نظام الحكم فى مصر (٣) . كما ساعد نظام تعدد الأحزاب وصراعها على الحكم على تفاقم المشكلات الاجتماعية بدرجة أدت بالرومانسيين إلى الإيمان بضرورة مواجهة هذه الظروف المضطربة ، بتعرية هذا الواقع والكشف عما يحتويه من متناقضات .

---

(١) انظر : أحمد زكى أبو شادى : شرح محاضرة عن الشعر الحديث . مجلة المقتطف ، يونيو ١٩٣٥ ص ٦١ .

(٢) انظر : محمد مندور : الشعر المصرى بعد شوقى حلقة (٣) ص ١٤٠ .

(٣) انظر فى تفصيل ذلك : طه وادى . شعر ناجى . ص ٣٢ وما يليها .

يقول ابراهيم ناجى (١٨٩٩ - ١٩٥٣) :

أجبت يا دنياى من تخـدعين ؟ إنى امرؤ ضاق بهذا الخداع
مزقـت عـن عيشى هى السنين لأننى مزقت عنك القناع (١)

لقد آمن معظم الرومانسيين ، ومنهم ناجى ، بضرورة أن يكون أدبهم هو « أدب الثورة على ما تعفن من قيم ومواضعات أخلاقية واجتماعية ، ثم هو أدب التحرر الفكرى والسياسى ، وهو بعد ذلك أدب الفرد والعبقرية الفردية والحرية فى الفن » (٢)

وكان هذا الإيمان الرومانسى بوظيفة الفن مترجما لفلسفة العصر الحديث فى مصر ، التى سادت فى ظلها الدعوة إلى التحرر ، وهى التى دفعت وساندت ثورة ١٩١٩ ، وكانت الدعوة إلى التحرر الأدبى هى انعكاس لهذه الدعوة إلى التحرر العام . وكان لإسهامات عبد الرحمن شكرى وخليل مطران المبكرة فى هذا المجال صداها الواسع عند الرومانسيين من بعدهما ، يقول عبد الرحمن شكرى ، فى مقدمته للجزء الثالث من ديوانه المطبوع سنة ١٩١٥ :

« الشعر مهما اختلفت أبوابه ، لابد أن يكون ذا عاطفة ، وإنما تختلف العواطف التى يعرضها الشاعر ، ولا أعنى بشعر العواطف رصف كلمات تدل على التوجع أو ذرف الدموع ، فإن شعر العواطف يحتاج إلى ذهن خصب ، وذكاء وخيال واسع لدرس العواطف ، ومعرفة أسرارهـا وتحليلها » (٣) ويلفت عبد الرحمن شكرى مبكرا ، إلى دور العاطفة ، وضرورة أن يركز الشعراء على الجانب الذاتى فى تجربتهم الشعرية ، كما

(١) ابراهيم ناجى : ديوان وراء الغمام ،
ط . دار العودة بيروت ١٩٨٠ ص ٢٣ .
(٢) جوستاف لانسون : تاريخ الأدب الفرنسى ج ٢ .
ترجمة - محمود قاسم ط . الألف كتاب بالقاهرة ١٩٦٢ ص ٢٨١ .
(٣) عبد الرحمن شكرى : ديوان (أناشيد الصبا) .
مطبعة منشأة المعارف بالاسكندرية ١٩٦٠ ص ٢٠٩ .

التفت إلى دور الخيال فى العملية الإبداعية فهو الذى يساعد على التأمل الذاتى ودرس العواطف والتعرف على أسرارها. ثم كان لخليل مطران وطه حسين وميخائيل نعيمة والعقاد والمازنى دور مكمل لهذه البداية التى تدعو إلى تحرير الشعر .

وقد ساعدت هذه الإرهاصات النقدية . وما قدمه هؤلاء الرواد من تجارب شعرية ، على نمو التيار الرومانسى الجديد وازدهاره فى مصر فيما خلفه الجيل التالى لهم — والذى تتلمذ عليهم — من إبداع شعرى . (١)

ومؤدى ذلك أن التيار الرومانسى راح يمتد شيئا فشيئا فى أرض الواقع الأدبى فى مصر ، حتى استكمل عناصره الفكرية والجمالية فى الثلاثينيات والأربعينيات التى شهدت الازدهار الرومانسى .

ويرى الدكتور عبد القادر القط — مخالفاً — : « أن بداية العقد الثالث من القرن العشرين إيذان بمرحلة الازدهار التى أصبح الاتجاه الرومانسى فيها ذائعا فى الوطن العربى كله ، سائدا فى أغلب نتاجه الشعرى » (٢) .

وهذا الرأى فى حاجة إلى مناقشة . لأن الإيذان الحقيقى بالازدهـــار الرومانسى لم يكن قبل انتظام الشعراء الجدد — ومعظمهم ممن آمن بالرومانسية مذهبا — فى جماعة أبولو ، التى لم تتم قبل ١٩٣٢ ، وهى السنة التى حددناها بداية لهذه الدراسة ؛ لأن السنوات التى سبقتها لم تكن سوى تمهيد لظهور هذا المذهب الجديد فى القصيدة العربية . كما أن هذا التمهيد — وبداية الازدهار — لم يكن ممتدا إلى « الوطن العربى كله » ولا « سائدا فى أغلب نتاجه الشعرى » بل إنه كان شبه قاصر على مصر والمهجر الأمريكى . لكنه امتد من مصر — بعد ظهور أبولو — ليحتوى الوطن العربى كله .

---

(١) انظر : محمود الربيعى فى نقد الشعر جـ .
ط . دار المعارف بالقاهرة ١٩٧٥ ص ١٤١ .
وانظر أيضاً : طه وادى : شعر ناجى ص ٤٤ ومابعدها .
(٢) عبد القادر القط : الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر .
ط . مكتبة الشباب بالقاهرة سنة ١٩٨١ ص ٢٠ .

ومن ثم يصبح التحديد الأكثر دقة للبداية الرومانسية هو الفترة من ١٩١٣ حيث ظهر الجزء الثاني من ديوان عبد الرحمن شكري ، إلى ١٩٢٨ ؛ حيث طبع العقاد ديوانه كاملا ؛ وكان أبو شادي — رائد مرحلة الازدهار — قد نشر معظم دواوينه في هذه الفترة . (١)

والثابت — بعد ذلك — أن أصحاب الازدهار الحقيقيين — بعد أبوشادي — لم تكن أدواتهم في العشرينيات قد نضجت لصغر سنهم ، كما أن رؤيتهم الفنية لم تنضج إلا في الفترة التي تبدأ من إعلان جماعة أبولو ومجلتها التي فتحت الطريق لنشر الشعر على أوسع نطاق ، يقول أبوشادي في افتتاحية العدد الصادر من أبولو في سبتمبر ١٩٣٤ : « تستقبل أبولو بهذا العدد عامها الثالث ، متفائلة بالتطوير الحديث في النهضة الشعرية ؛ فقد استهلت حياتها والتمكين الأدبي موقوف على بضعة أعلام ، وعشرات من الشعراء المجددين مجهولون ، والناس تنظر إلى من قال ؛ لا إلى ما قيل ، وروح التحزب إلى شعراء معينين سائد كل السيادة ، في البيئات الأدبية ؛ فعملت على نقض هذه التقاليد العقيمة ؛ مستعينة على تحقيق ذلك بمبادئها الحرة ، وبجماعتها المتضافرة » (٢)

ثم يؤكد ابراهيم ناجي أهمية الدور الذي قامت به الجماعة في تطوير الشعر العربي وتجديده حين يقول :

« إن أعظم أثر أحدثته مدرسة أبولو الشعرية التي عملنا على تكوينها ، إنما جاء عن طريق التحرر الفني ، والطلاقة البيانية ، والاعتزاز بالشخصية الأدبية المستقلة ، والجرأة على الابتداع مع التمكن من وسائله » (٣) .

---

(١) انظر في تفصيل ذلك .. طه وادى : شعر ناجي من ص ٤٠ إلى ص ٤٤ .

(٢) أحمد زكي أبو شادي : مجلة أبولو .. المجلد الثالث سبتمبر ١٩٣٤ ص ٤ .

(٣) ابراهيم ناجي : مجلة أدبي العدد الرابع ١٩٣٦ ص ٣٥٧ .

وإذا كان لهذه الجماعة ، ومجلتها ، هذا الدور الفعال الذى قامت به فى تجميع شمل التيار الرومانسى ، وتقوية دعائمه ، فقد كان لها الفضل فى ظهور الدواوين الأولى لشعراء مرحلة الازدهار الرومانسى ، حيث شهدت سنة ١٩٣٤ وحدها مولد ستة دواوين رومانسية مما دعا أحد الباحثين لتسمية هذه السنة ١٩٣٤ « موسم الفيضان للتيار الجديد » (١) .

وهذه الدواوين هى :

١ — من وراء الغمام : إبراهيم ناجى

٢ — الألحان الضائعة : حسن كامل الصيرفى

٣ — الملاح التائه : على محمود طه

٤ — ديوان صالح جودت : صالح جودت

٥ — أغانى الكوخ : محمود حسن إسماعيل

٦ — الينبوع : أحمد زكى أبو شادى

وصدور هذه الدواوين متتالية فى عام واحد ، يعد أهم إعلان بنجاح هذه الجماعة التى رادت مرحلة الازدهار الرومانسى ، كما كانت فى الوقت نفسه ، من أهم العوامل التى شجعت على حل الجماعة وإيقاف المجلة بعد قيامهما بدورهما النشط فى تخريج جيل جديد متميز من شعراء مصر .

وقد مكنهم ذلك من إثبات وجودهم الأدبى وتأكيده فى الواقع الثقافى من خلال الجماعة ومجلتها ، حتى أصبحوا — بالفعل — يمثلون تياراً شعريا شعريا قويا ، امتد — حتى بعد فض الجماعة وإغلاق المجلة إلى سنة ١٩٥٢

---

(١) أحمد هيكل : تطور الأدب الحديث فى مصر ط ٣ — دار المعارف بالقاهرة سنة ١٩٧٨ ص ٣١١ .

شعراء الرومانسية فى مصر

تعنى هذه الدراسة بالشعراء المصريين الذين تحقق على أيديهم الازدهار الرومانسى خلال العقدين الرابع والخامس من القرن العشرين ، وهم الذين التفوا حول أحمد زكى أبوشادى فأسسوا أكبر تجمع أدبى لحماية فن الشعر ، وهذا التجمع يتمثل فى جماعة أبولو التى أعلن قيامها سنة ١٩٣٢ ، وكانت مجلتها المسماة باسمها أهم المنابر الثقافية لنشر الشعر ونقده خلال الفترة من ١٩٣٢ إلى ١٩٣٤ ، وقد تبلور من خلالها الفكر الفنى الجديد فى صراعه مع التيار المحافظ التى سمحت جماعة أبولو لمبدعيه ونقاده بالانضمام إليها .

وقد سمح ذلك الموقف للرومانسيين باكتشاف قدراتهم الفنية ، فعملوا على تجويدها . كما أعطاهم الفرصة للمزيد من التحصيل الثقافى والفنى ؛ لأنهم كانوا على وعى كامل بأن حركتهم الجديدة ، جاءت استجابة لروح المرحلة الوطنية الساعية إلى تحقيق الحرية . فكان عليها — امتدادا من هذه الروح العامة — أن تتسلح فكريا لتحقيق هذه الحرية فى مجال التعبير الشعرى ، بكل ما تستطيع امتلاكه من وسائل الثقافة وأدوات الفن .

ولذا فإنهم قد عملوا على استيعاب ما استطاعوا — وهو كثير بالنسبة لسابقيهم — من الثقافة العربية والغربية ، وبصفة خاصة ما يتصل منها بفن الشعر ونقده فى بعض القديم العربى ، وكثير الحديث الغربى .

شعراء أبولو :

نشرت (أبولو) في مجلداتها الثلاثة ، التي ظهرت خلال الفترة من نوفمبر ١٩٣٢ إلى ديسمبر ١٩٣٤ الكثير من الشعراء المصريين وبعض شعراء الأقطار العربية ، بما فيهم شعراء المهاجر ؛ وقد اهتمت المجلة بنشر الشعر الإحيائي والرومانسي معا .

فمن الشعراء الإحيائيين الذين نشرت بعض قصائدهم في المجلة : أحمد شوقي وخليل مطران خليل ، وأحمد الزين ، وعبد الله عفيفي ، ومحمد مصطفى الماحي ، وحسن القاياتي ، وزكي مبارك ، ومحمد الأسمر ، وطاهر أبوفاشا ، وعادل الغضبان ، والعوضي الوكيل ، ومحمد عبد الغني حسن ، وعلي أحمد باكثير ، ومحمود رمزي نظيم .

ومن شعراء التجديد السابقين على مرحلة الازدهار الرومانسي نشرت المجلة للشعراء : عبد الرحمن شكري ، وإبراهيم عبد القادر المازني ، وعباس محمود العقاد .

ومن الرومانسيين المعاصرين نشرت المجلة قصائد الشعراء : أحمد زكي أبو شادي ، وابراهيم ناجي ، وعلي محمود طه ، ومحمد عبد المعطي الهمشري وحسن كامل الصيرفي ، وصالح جودت ، ومختار الوكيل ، وسيد قطب ، واسماعيل سري الدهشان ، ومحمود حسن اسماعيل ، وعبد الحكم الجراحي ، وعبد العزيز عتيق ، وجميلة العلايلي ، وسهير القلماوي ، ومحمود أبو الوفا وعزيز فهمي ، ومحمد العلائي .

وبعد أن تفرقت الجماعة وأغلقت المجلة في ديسمبر ١٩٣٤ ، أصبح التيار الرومانسي أقوى تيارات الشعر الحديث وأنضجها ، فقد توالى نشر دواوين الشعراء ، وقصائدهم والمعارك النقدية حولهم على نطاق واسع .

ولما كان بعض هؤلاء الشعراء لم ينشر ديوانه في حياته — وربما بعد موته إلى اليوم — فقد نشرت قصائد بعضهم في دواوين بعد ١٩٥٢ ، فجاء بعضها ممثلا للشعر الرومانسي ، مثل ديوان الهمشري الذي

حققه وقدم له صالح جودت ١٩٧٤ . بينما جاءت بعض الدواوين خلوا من الشعر الرومانسى ، مثل ديوان (عبد الحميد الديب) الذى اختار قصائده وقدم له عبد الرحمن عثمان ١٩٦٢ ، و ديوان (ابن الجد والجيد) لاسماعيل سرى الدهشان ، الذى اختار قصائده وقدم له عامر بحيرى ١٩٨٣ بينما ظلت قصائد البعض منهم (عبد الحكم الجراحى ، وعزيز فهمى ، ومحمد العلائى) مبثوثة فى صفحات مجلة (أبولو) وما تلاها من دوريات خاصة مجلتى « الرسالة » و « الثقافة » تحتاج إلى من يقوم بجمعها وتحقيقها ونشرها .

ولكل هذه الظروف كان اعتمادنا على الدواوين المطبوعة للشعراء الرومانسيين سواء الذين نشروا قصائدهم فى أبولو خلال عمرها القصير ، أو من جاء بعدها من الشعراء ، ولم يكن لهم دور فى تأسيسها ، لكونهم وقتذاك فى مقتبل العمر ، ولم تكن أدواتهم المعرفية والفنية قد نضجت بعد ، وهم صالح على الشرنوبى ، وكمال نشأت ، وعبد القادر القط ، ويوسف خليف الذين طبعت دواوينهم بعد نهاية المرحلة الرومانسية :

ببليوجرافيا بالدواوين التى قامت عليها الدراسة

١ ـ الدواوين الرومانسية التى صدرت خلال المرحلة :

سنة النشر	الديـــوان	الشـــاعر
١٩٣٣	ديوان عتيق	عبد العزيز عتيق
	الشعلة	أحمد زكى ابو شادى
١٩٣٤	أطياف الربيع	احمد زكى ابو شادى
	أغانى ابو شادى	أحمد زكى ابو شادى
	الألحان الضائعة	حسن كامل الصيرفى
	أحلام النخيل	عبد العزيز عتيق
	أغانى الكوخ	محمود حسن اسماعيل
	الملاح التائه	على محمود طه
	وراء الغمام	ابراهيم ناجى
	الينبوع	أحمد زكى أبو شادى
١٩٣٥	ديوان صالح جودت	صالح جودت
	فوق العباب	أحمد زكى أبو شادى
	الكائن الثانى	احمد زكى أبو شادى
١٩٣٦	صدى احلامى	جميلة العلايلى
١٩٣٨	الشاطىء المجهول	سيد قطب
	هكذا اغنى	محمود حسن اسماعيل
١٩٤٠	ليالى الملاح التائه	على محمود طه
١٩٤٠	ارواح واشباح	على محمود طه
١٩٤٢	عودة الراعى	احمد زكى ابو شادى
١٩٤٣	ازهار الذكرى	مصطفى عبد اللطيف السحرتى
	الزورق الحالم	مختار الوكيل
	زهر وخمر	على محمود طه

سنة النشر	الديـــوان	الشاعر
١٩٤٤	ليالي القاهرة	ابراهيم ناجى
١٩٤٥	الشوق العائد	على محمود طه
١٩٤٦	الطائر الجريح	ابراهيم ناجى
١٩٤٧	هكذا اغنى	محمود حسن اسماعيل
	شرق وغرب	على محمود طه
١٩٤٨	الشروق	حسن كامل الصيرفى
١٩٤٩	من السماء	احمد زكى ابو شادى
١٩٥١	رياح وشموع	كمال نشأت
١٩٥٢	نشيد الصفاء	صالح على الشرنوبى

٢ – الدواوين الرومانسية التى صدرت بعد ١٩٥٢ :

سنة النشر	الديـــوان	الشاعر
١٩٥٧	ذكريات شباب	عبد القادر القط
١٩٦١	أنشودة الطريق	كمال نشأت
١٩٦٢	أحلام النخيل ج ٢	عبد العزيز عتيق (١)
١٩٦٥	أغاني الربيع	كمال نشأت
١٩٦٧	ديوان الشرنوبي	صالح على شرنوبى
	نداء القمم	يوسف خليف
١٩٧٤	ديوان الهمشرى	محمد عبد المعطى الهمشرى
١٩٧٨	دواوين أبو الوفا	محمود أبو الوفا

ويلاحظ أن الدواوين التى نشرت للرومانسيين بعد سنة ١٩٥٢ ، تحتوى على القصائد التى أبدعها أصحابها قبل هذه السنة .

(١) يتضمن هذا الديوان قصائد الديوانين السابقين للشاعر .

٣ – دواوين غير رومانسية لشعراء رومانسيين :

لما يلاحظ أن بعض الرومانسيين قد أصدروا دواوين أخرى بعد هذا التاريخ ، لكنهم فى قصائدهم كانوا قد خرجوا عن التيار الرومانسى الذى مثلته دواوينهم الأولى بشكل جيد ، أو كانت قصائدهم الجديدة - على أحسن تقدير – اجترارا لما قدموه فى دواوينهم الأولى :

وهذه الدواوين الجديدة هى :

سنة النشر	الشاعر	الديـــوان
١٩٥١	ليالى الهرم	صالح جودت
	نار واصفاد	محمود حسن اسماعيل
١٩٦٠	صدى ونور ودموع	حسن كامل الصيرفى
١٩٦٢	اغنيات على النيل	صالح جودت
١٩٦٤	قاب قوسين	محمود حسن اسماعيل
١٩٦٥	حكاية قلب	صالح جودت
١٩٦٦	لابـد	محمود حسن اسماعيل
	الحان مصرية	صالح جودت
١٩٦٨	التائهون	محمود حسن اسماعيل
١٩٦٩	هدير البرزخ	محمود حسن اسماعيل
١٩٧٠	صلاة ورفض	محمود حسن اسماعيل
١٩٧٥	الله والنيل والحب	صالح جودت
١٩٨٠	عودة الوحى	حسن كامل الصيرفى
	مواكب الذكريات	مختار الوكيل

القسم الأول

الموقف الرومانسى

- الموقف الرومانسى

١ ـ الموقف الذاتى ·

٢ ـ الموقف من المرأة ·

٣ ـ الموقف من الطبيعة ·

٤ ـ الموقف الدينى ·

٥ ـ الموقف الاجتماعى ·

الموقف الرومانسى

إن أهم ما يميز الموقف الرومانسى هو التفاف الشاعر حول ذاته ، وكان هذا الالتفاف عند معظمهم « خروجا من العقلانية المترفعة لدى الإحيائيين الذين ساعدوا فى تدعيم دعـوة الفكر الكلاسيكى » إلى إقرار الاستقرار الاجتماعى والسياسى والمحافظة عليه » وجاء الفكر الليبرالى دعوة إلى الحرية وكان الفن الرومانسى سعيا إلى تحقيق هذه الحرية ؛ ولذا فإن الرومانسيين كانوا – على حد قول برتراندرسل – « يفضلون العيش فى خطر ومن هنا أخذوا يبحثون عن المغامرات بدلا من السعى إلى الأمان ، واحتقروا الراحة والسلامة على أساس أنها تحط من قدر الإنسان » (١)

وقد أدت نزعة العيش فى خطر بالرومانسى إلى تحكيم عواطفه – لا عقله – فى كل المواقف التى يتعرض لها ، مما أدى إلى قدر حاد من التناقض فى الموقف الرومانسى ، وهذا التناقض ناتج من عبادة الانفعالات ، وهو الذى خرج منه معظم الرومانسيين بالانتصار للوجدان على العقل ، وللذات على المجتمع . لأن الفنان الرومانسى ، إنما يعكس فى إبداعه الأدبى الموقف

(١) برتراندرسل : حكمة الغرب .
ترجمة : فؤاد زكريا ، سلسلة عالم المعرفة (٧٢) ط – ١٩٨٠ ؛ الكويت ج ٢ ص ١٤٥ .

الفكرى لطبقته البرجوازية ، وهو موقف عاكس لوضعها المادى فى المجتمع وهو وضع « غير ثابت ؛ لذلك فإن مواقفها مضطربة متناقضة تنتقل فى الأمر الواحد بين طرفين بعيدين ، إن وضعها الاقتصادى المتأرجح بين الطبقتين الكبيرتين ، يجعل منها تجسيدا حيا لتناقضات المجتمع الرأسمالى : إنها تسعى إلى استغلال أصحاب قوة العمل ، لكنها تنتهى بأن يستغلها أصحاب أدوات الإنتاج ، وتصل منها قلة إلى صفوف الرأسماليين ، بينما تنهار الكثرة فى ظل قوانين الاستغلال الرأسمالى »[1] فى ظل هذا الموقف اعتد الرومانسيون بالخيال باعتباره الأداة التى يدرك بها الفنان عالمه « فهو الذى يلم المبدد مدركا فيه وحدته ، وهو الذى يلمح فى هذا المبدد معناه الكلى مرتبطا بشكله العام ، إنه يرى الحقيقة مصورة »[2] ويتجلى هذا الموقف الرومانسى ، فى الشعر الذى أبدعه الرومانسيون فى مناح متعددة أهمها موقفهم من الذات والطبيعة ، والمجتمع والكون . وسوف نتوقف عند كل منها بشئ من التفصيل مؤكدين على حقيقة فنية ، هى تعذر فصل العناصر الأربعة فى التراث الشعرى لأن الرؤية الرومانسية تمزج بين كل من الذات والطبيعة والمجتمع والكون ، نتقدم هذا المزيج فى وحدة فنية متخيلة تحققت فى مخلوقه الفنى الذى نسميه (القصيدة) .

---

(١) عبد المنعم تليمة : مقدمة فى نظرية الأدب . ط ١ .
ط دار الثقافة للطباعة والنشر بالقاهرة ، سنة ١٩٧٣ ، ص ١٨٤ ، ١٨٥ .
(٢) المرجع السابق . ص ١٩٥ .

١ ـ الموقف الذاتى

سيطرت النزعة الوجدانية على الشعراء الرومانسيين فى مصر بدرجة كبيرة، حتى إن مفهوم الشعر عندهم أصبح متحدا مع عواطفهم. ويقول أحمد زكى أبو شادى لمن يدعى عدم فهمه لشعره الجديد :

كن أنت نفسى واقترن بعواطفى   تجد المعيب لذى غير معيب
شعرى الذى تأباه أنفس مهجتى   وكفاه إن يحيا بنفس أديب
عبثا تحاول فهمه بتحامل   إن العداء يرد كل حبيب
لو طرت فى دنيا خيالى لم تكن   إلا رفيق مسرتى ووجيبى
ما كان هذا الشعر فى لغة الورى   لكنه قلبى وروح حبيبى (١)

إن الشاعر يركز هنا على العاطفة والخيال ويؤكد أن شعره غير معتاد فى التراث لأنه جديد، وسبب جدته أنه وحى قلبه وروح حبيبه.

ويرى الهمشرى أن أعذب الألحان ما أفرغت فيه أنات الأسى. أى ما مثل الذات الشاعرة، بما تحمل من عواطف آسية وانفعالات حزينة يقول الشاعر :

---

(١) وردت هذه الأبيات منسوبة لأبى شادى ضمن الدراسة التى كتبها مصطفى السحرتى عن الشاعر وتضمنتها الطبعة الثانية من ديوانه (أنداء الفجر) الصادرة عن مطبعة التعاون بالقاهرة سنة ١٩٣٤. ص ٨٦. ولم ترد هذه الأبيات فى قصائد الديوان.

هـــذه أغنيـــتى رتلتهـــا	لك يادنياى فى دير السكـــون
لحنها أنت ، وحـــزنى وقعها	ونذير الموت بعض الســـامعين
لاتلومى ما بها من حـــزن	إنما الأحزان موسيقى الحزين
أعـــذب الألحان لحن أفرغت	فيه أنات الأسى طى الحنين (١)

وهكذا فإن النزعة الوجدانية قد غلبت على شعر الرومانسيين ، فأصبحت العاطفة الإنسانية ظاهرة تمتد لتحتوى أشعارهم . وترجع هذه الظاهرة الذاتية إلى بحث الشاعر الدائم عن وجوده المستقل ، ومحاولة تحقيق هذا الوجود فى الشعر ، ولذلك أصبح مدار التجربة الرومانسية هو كل ما يحقق وجود الفرد وينميه(٢) .

التناقض :

ويؤدى الالتفاف حول الذات وتحكيم العاطفة فى التجربة الشعرية ، إلى أن يصبح لكل شاعر رومانسى رؤيته الخاصة للواقع الذى يعيشه ، وتكون له — من ثم — طريقته الخاصة فى تشكيل هذه الرؤية ؛ وقد أدى ذلك إلى وجود ظاهرة التناقض ، التى سبقت الإشارة إليها ، داخل التيار الرومانسى ، وهذا التناقض يقوم — فى ذاته — دليلا على نمو هذا الموقف الذاتى فى نفوسهم وصعوده مشكلا فى نتاجهم الشعرى . يقول شوقى ضيف عن مرحلة (أبولو) : « إنها رمز لدورة جديدة فى شعرنا ، وهى دورة أهم ما تمتاز به أنها غير منظمة ، ولا يزال يعيش فى ظلالها وآثارها شعراؤنا إلى اليوم ، فهم مشتتون ، وقلما جمعت بين طائفة منهم رابطة فنية صحيحة ، بل لكل منهم اتجاهه ، ولكل منهم طريقته » (٣) فهو هنا يرصد ظاهرة التناقض المميزة للرومانسية فى مصر ،

---

(١) محمد عبد المعطى الهمشرى : ديوان الهمشرى . — جمع وتحقيق صالح جودت . ط . الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٤ ص ٢٥ .

(٢) عبد القادر القط : الاتجاه الوجدانى ص ٣١٩ .

(٣) شوقى ضيف : الأدب العربى المعاصر فى مصر . ط . دار المعارف بالقاهرة ١٩٥٧ ص ٩٤ .

وينفى قيام رابطة فنية صحيحة تجمع بينهم ، لكنه يغفل عن حقيقة أن هذا التناقض سمة فكرية من سمات الرومانسية . يقول على محمود طه عن نفسه « إنى رجل متضارب الآراء لا أستقر على حال » (١) . وفى مجال الكشف عن طبيعته الفنية يحاول على محمود طه أن يبرر سبب هذا التناقض وعدم الاستقرار ، فيقول :

« ولكنى رجل حائر قلق تطالعنى الصور من هنا وهناك ، فألحظها بالنظرة العابرة والتأملات الخاطفة ، وسرعان ما أعود إلى نفسى لأسكن فى طبيعة هادئة ، أفكر فيما أنا مقبل عليه فى يومى من عمل أو لهو ، ولست رجل مغامرات ولكن الأقدار تأبى إلا أن تضع فى طريقى أينما سرت حادثا غريبا ، وشاغلا عجيبا ، وعبثا أحاول أن أكون الهادئ ، الناعم البال »(٢) .

وفى شعر كثير من شعراء الرومانسية يظهر التعبير عن هذا الموقف الذاتى (القلق) ولا سيما فى شعر على محمود طه ، الذى يكاد يكون الشاعر الأول فى جيله الذى كثرت فى شعره قصائد المناسبات (يحمل ديوانه الكامل سبعا وعشرين قصيدة قيلت فى مناسبات نشرها غالبا فى نهايات الدواوين ، وتمثل ١٩٪ من مجموع قصائده) . وفى قصيدة له بعنوان (الطريد) يتأكد عدم رضا الشاعر عن هذا العالم الفنى المتردد والمتضارب ، يقول :

لقد سئمت نفسى الحياة ومـا أرى ـ بديلا عن الكأس الذى أنا راشف
أيجحد فى الشرق النبوغ ويزدرى ويشقى بمصر النابهون الغطارف ؟
يجوبون آفـاق الحياة كأنهـم رواحل بيد شردتها العـواصف
طرائد فى الصحراء لا نبع واحة يرق ، ولا دان من الظـل وارف
ألا إن لى قلبا طعينـا تحوطـه عصائب تنزو من دمى ولفائف

---

(١) على محمود طه : مقدمة ديوان (أرواح شاردة) .
ط شركة فن الطباعة بالقاهرة سنة ١٩٤١ ص ٩٤ .
(٢) على محمود طه : المصدر السابق ، ص ٩٧ .

أقلته أحناء ذماء ولم أزل ... به فى غمار الحادثات أجازف
كما رف نسر راشه السهم فارتقى ... خفوق جناح وهو بالدم نازف (١)

لقد صور الشاعر هنا واقعه النفسى ؛ فهو يحس إحساسا عظيما بالنبوغ والتفرق ، يواكبه إحساس أعظم بالإحباط مما يواجهه من جحود وازدراء . ويضطره هذا الموقف إلى الرحيل ومعه رفاقه ، كأنهم على حد قوله « رواحل بيد شردتها العواصف » إنهم طريدون فى صحراء نفسية قاسية تجعل الشاعر يصرخ مجسما ألمه النفسى فى صورة القلب الطعين ، تلتف حوله بقسوة عصائب تنزو من دمه دون توقف .

لقد كان الواقع كما أحسه الشعراء أقوى من طاقتهم على تحمله ، حتى إذا حاولوا استيعابه وتحمله فعلوا كما فعل على محمود طه ، وقد أوقعهم هذا الإحساس الحاد بالواقع فى التناقض ، الذى حاولوا حسمه لمصلحتهم ، ولكن هذا الحسم كان يتم فى الخيال وعن طريق الحلم بالهجرة إلى مكان بعيد ، نراه فى القصيدة نفسها لعلى محمود طه ، حين يقول :

إلى حيث ينمو الرأى حرا تذيعه ... من الحق فيها ألسن وصحائف
لعل بلادا ما علتنى سماؤها ... ولانبتت فيها الذكرى عوارف
أعيش بها حر العقيدة هاتفا ... برأيى إما أسعدتنى المواقف (٢)

وعلى هذا فإن حل إشكالية (التناقض) المميزة للموقف الذاتى ، تمثل فى السعى إلى عالم جديد متحرر ، وقد كان قلقهم الفكرى سعيا إلى تحقيق الحلم — (الحرية) — الذى آمنوا به ، وبذلوا حياتهم من أجله ، وقد رأى الرومانسيون أن هذه الحرية تتحقق إذا تحققت

---

(١) على محمود طه : ديوان على محمود طه .
ط دار العودة : بيروت سنة ١٩٧٢ ص ١٩٥ .
(٢) المصدر السابق ص ١٩٦ .

حرية الفرد ، التي تتمثل في القصيدة السابقة في حرية العقيدة ، وحرية الرأي إنها «حرية شخصية تجعل من الفرد المتحرر محور العالم، وبؤرة اهتمامه» (١)

الاغتراب

كانت الحرية هدفا وضعه الرومانسيون نصب أعينهم ، وسعوا بالشعر إلى تحقيقه ، وقد حدا بهم ذلك — كما وقعوا في التناقض — إلى الوقوع في الإحساس الحاد بالاغتراب داخل الواقع ، بل إن هذا الإحساس قد بلغ عندهم درجة عالية حتى أطلق عليه بعض النقاد اسم (مرض العصر) لأن «الفرد قد عظم إحساسه بنفسه واستفحل فيه الطموح من جهة ، بينما ضعفت إمكانيات الحياة ، أو على الأقل لم ترتفع إلى مستوى الطموح الفردي ، فكان التصادم عنيفا ، وكان الألم ممضا ، بل مرضا » (٢) .

وقد اضطرهم هذا الإحساس بالاغتراب إلى البعد عن ضغوط الواقع إيثارا للوحدة والعزلة ، وطلبا لعالم أثيري يجدون فيه ما يعوضهم ، يقول أحمد رامي في (الوحدة) :

غمرتني سكينة الكون حتى كدت أصغي إلى حديث السكون
أقرأ الكون صفحة أستبين الرأي فيها وأستمد فنوني
تتوالى على خيالي مجاليه كأني أراه نصب عيوني
خالصا من تكلف القول بين الناس من جاهل ومن مفتون
أكتم الحق في ضميري ويأبى أن يراني في الحق غير قمين(٣)

(١) محمود الربيعي — في نقد الشعر ، ص ٩٧ .
(٢) محمد مندور : الأدب ومذاهبه .
مطبعة مصر (د . ت) . ص ٦٨ .
(٣) أحمد رامي — الديوان —
دار العودة بيروت (د . ت) ص ١٧ ، ص ١٨ .

فى هذه الأبيات نجد الشاعر فى الوحدة خلوصا للذات ، يجعلها أشد استعدادا للتأمل الوجدانى ؛ فيقرأ الكون فى وضوح لا يعوقه تكلف أو اضطرار أو حبس لحرية الذات فى كشف الحقيقة ، التى هى رسالة الشاعر الذى يجاهد لإرسائها بين البشر ، دون فائدة :

بح صوتى فى ضجة الناس لا أسمع فيهم تناوحى وأنينى
فإذا ما خلوت أسمع فى الوحدة نفسى وأستجيش حنينى
وأرانى وقد خليت عن الناس بنجوى خواطرى وظنونى
خلت أنى أعيش فى عالم الأرواح لا فى سلالة من طين (١)

يبتعد الشاعر مضطرا عن الناس وعن واقعهم ، ليخلق لنفسه واقعا جديدا ، ممتلئا بالصفاء يسميه (عالم الأرواح) — وتتكرر هذه التسمية بنفس الدلالة كثيرا فى الشعر الرومانسى — وهو عالم نقى من الزيف والكذب والنفاق ، التى تميز عالم البشر (سلالة الطين) ، وهو فى واقعه الجديد ، لا يبقى وحيدا ، لأنه يجد من أرواح الهاربين الذين سبقوه خير أنيس :

آنستنى نفوس من تركوا العيش وهم منه فى قرار مكين
من وفىٍّ أراق من خالص الروح فسالت فى حب غير أمين
وشهيد فى مبدأ وقف العمر عليه وكان غير ضنين
قال ما يغضب الجميع ويرضى نفسه فى حقيقة أو دين (٢)

فى الواقع الجديد الذى صنعه الشاعر ، نراه يلتقى برفاقه من شهداء (المثال) الذين راحوا ضحايا المبدأ فى واقع يخلو من الطهارة ، ومن ثم يكون اعتزاله ضرورة ، ويكون هرب الشاعر إلى (عالم الأرواح) ملاذا يجد فيه ضالته وهداه :

---

(١) المصدر السابق ص ١٨ .
(٢) المصدر السابق ص ١٩ .

مرحـبا يا عـوالم الـروح إني ضقت ذرعا بعالم ٠أفـون
آنتني الحياة في هـذه الدنيـا فهل إليك من يهديني
أنت أنقى نفسا وأطهر روحـا فانتقيني من بينهم وخذيني [1]

لقد وجد الشاعر في العزلة مأوى لأحلامه، ومنجاة من اغترابه ، فتوسل إلى المجهول (عالم الأرواح) أن يصطفيه ويأخذه من بين البشر ، الذين لم يصبحوا من جنسه .

وهذا الواقع المثالي هو الذي يجده سيد قطب على «الشاطئ المجهول» الذي يحلم بالانتقال إليه بعيدا عن الواقع :

إلى الشاطئ المجهول والعـالم الذي حننت لمرآه ، إلى الضفة الأخرى
إلى حيث لاتدري، إلى حيث لا ترى معالم للأزمان والكون تستقرا
إلى حيث (لا حيث) تميز حـدوده
إلى حيث تنسى الناس والكون والدهرا
ونشعر أن (الجزء) و(الكل) واحد وتمزج في الحس البداهة والفكرا
فليس هنا (أمس) وليس هنا (غد)
ولا (اليوم) فالأزمان كالحلقة الكبرى
وليس هنا (غير) وليس هنا (أنـا)
هنا الوحدة الكبرى التي احتجبت سرا [2]

يرفض روح الشاعر القيود ، وتجهد في سبيل التخلص منها كثيرا ، ابتغاء لدافع صحي ، تختفي فيـه الحواجز بين الأزمان والأماكن ،

---

(١) المصدر السابق ص ١٩ .
(٢) سيد قطب : الشاطئ المجهول .
مطبعة صادق بالمنيا سنة ١٩٣٨ ص ١٩ ، ص ٢٠ .

وبين الكل وأجزائه ، وبين الوجدان والعقل ، وبين الذات والموضوع ، ليلتحم الكل فيما يسماه الشاعر بالوحدة الكبرى . فكيف يتم للشاعر تحقيق ذلك ؟ !

إنه يحقق ذلك بالخيال الذى يجعله يحطم قيوده . وينطلق محلقا . بل مهوما فى هذا الخلود الذى يراه على الشاطئ المجهول :

أهوم فى هذا الخلود وأرتقى ... وأسلك فى مسراه كالطيف إذ أسرى
وأكشف فيه عـالما بعـد عالم ... عجائب مازالت ممنـعة بكرا
لقد حجب العقل الذى نستشيره ... حقائق جلت عن حقائقنا الصغرى
هنا عالم الأرواح فلنخلع الحجـا
فتغنم فيه الخلد والحب والسحرا (١)

ونجد مبررات الاغتراب التى تدفع بالشاعر إلى (العزلة) فى شعر محمود حسن إسماعيل المبكر ، حيث يقول مخاطبا روحه :

مسكينة أنت يا روحى فما اتـأدت ... عنك الليالى ولا أعفاك مقـدار
تزاحمت حولك الأحزان عاصفة ... إذا ونى كدر ، هدّتك أكدار
صبية فى الشباب الغض ما أثمـت ... يوما ، ولا مسها رجس ولا عار
لا تسأل الشعر عنها فهى ملحمـة ... من الأسى غلفت معناه أسرار(٢)

إلى هذه الدرجة من العمق يصل إحساس الشاعر بالضياع فى واقع يتمثل فى الرزايا السود ، ولؤم الزمان ، والأهوال والأقدار التى تتجمع فى ملحمة من الأسى مغلفة بالأسرار ، فإذا علمنا أن هذا الإحساس كان يلح على الشاعر وعمره خمس وعشرون سنة ، لأدركنا مدى الفداحة التى كان الواقع العام فى مصر يعانى منها فى الثلاثينيات من هذا القرن :

---

(١) المصدر السابق . ص ١٩ ، ص ٢٠ .
(٢) محمود حسن اسماعيل : هكذا أغنى .
ط . الاعتماد بالقاهرة سنة ١٩٣٨ ص ١٤٢ .

خمس وعشرون فى البلوى تقطعنى — كما يقطع لحم الشاة جــــزار
لا اوعتى هدأت فيها ولا كبـــدى — خبت بألفافها من حرقتى نــار
تضرمت فى أناشيـــد الضنى عبثـــا — كأن عمرى مزامير وأوتار (١)

ويعلن الشاعر فى الأبيات السابقة عن يأسه من مواجهة الواقع ، ومن جدوى الفن الذى تمثله أناشيد الضنى ، التى ضيع فى صياغتها عمره ، حتى أصبح كأنه آلة موسيقية مكونة من مزامير وأوتار ترسل ألحانها فى فضاء لميد ، وليس فى راقع حى .

ولا يكتفى الرومانسيون بالعزلة هربا من الاغتراب ، بل إن إحساسهم بمرض العصر يصعد فى حدته ، فيتحول إلى يأس أليم ، لانجاة منه إلا بالموت .

يقول سيد قطب :

برمت بهذا الكون همدان موحشا — برمت بملك ربه فيه خـــاسر
فهيا إذن للموت أروح رحلــــة — لتكشف أستار ويهدأ ثائر (٢)

لقد أدى الموقف الذاتى بالشاعر إلى تصور نفسه إلها فى كون موحش لا يشعر فيه إلا بالخسارة ، فيرى فى الموت الذى يتعجله أروح رحلة يتحقق بعدها له ما يريد ، من كشف للحقيقة وهدوء للقلب الثائر . ويكاد طلب الموت يمثل ظاهرة فى ديوان سيد قطب ، تتكرر فى معظم قصائده ، فالموت حل لإشكالية التردد التى يقع فيها الرومانسى :

ربـــاه إنى قـــد سئمت تـــرددى — فالآن فلتقدم بهولك يا غدى (٣)

وهو حل لإشكالية الوجود الخاسر :

وياليت هذا الموت يسرع خطـــوة — فيطوى حيا عمره ربح خاسر (٤)

---

(١) المصدر السابق . ص ١٤٣ .
(٢) سيد قطب : الشاطئ المجهول . ص ٣٧ .
(٣) المصدر السابق . ص ٥٠ .
(٤) المصدر السابق . ص ٧١ .

ويمزج صالح الشرنوبي بين الوحدة وطلب الموت في قصيدته «الوحدة» حيث يقول :

وحدتي هجرة إلى الفكر في الكون . وكوني في الناس هجرة فكري

ليت حبل الوجود يقطع عـــني ليمد الفناء أسباب قـــبري

إن وحدة الشاعر – في رؤيته الرومانسية – هجرة إلى الفكر بمعنى التأمل في الكون ، وهو ما يريده الشاعر لذاته ، لكنه يجد نفسه بين الناس على نقيض ما يريد في هجرة لفكره، ولذا فإنه يتمنى الموت ، لعل الفناء يكون واصلا بينه وبين ما يريد ، وهذا يؤكد أن اعتزال الرومانسي للواقع لم يتم اختياراً – حتى إن سعى إليه أو تمناه – بل إنه كان فرضا اجتماعيا ، تضخم الإحساس به عند الرومانسيين، فبلغ في قسوته درجة أصبح الموت أخف منها وطأة ، وأكثر منها تميزا لأنه معروف الأسباب ، أما العزلة الاضطرارية في الواقع فذات أسباب مراوغة : يصنعها الواقع ،ولا يسمح المسيطرون عليه للقادرين بكشفها ، ولذلك فإن تمني الموت في الشعـــر الرومانسي ، إنما هو تجسيم لحلم الرومانسي بالخروج من القيود التي تكبل تشوفه للحرية ، ومنها قيد الجسد الانساني ، وحقا « لقد كان التحلل الجسمي مثار سرور لدى هذه النفوس المضطربة ، إذ ترى فيه رمزا للخروج من حدود الذات ، والامتزاج بالعالم ، لينتقل المرء من حدود جسمه إلى أن يصير جزءا من شيء أعظم ، فينطلق مما يشبه السجن ، إلى انطلاق وتحرر كاملين » (١)

---

(١) محمد غنيمي هلال : الرومانتيكية

ط. دار الثقافة ودار العودة – بيروت. سنة ١٩٧٣ ص ٨٢ .

٢ ـ الموقف من المرأة

يتخذ الموقف الرومانسي من المرأة مسارا موازيا للموقف الذاتي ، وإن كان هذا المسار يتلون ، في تطوره ، بحيث يبدو في بعض الأحيان امتدادا للموقف الذاتي ، فالمرأة عند الرومانسيين هي الملاذ الذي يحتمون بحبه من اغترابهم في الواقع الإنساني ، لأنها هي الكيان الإنساني الجميل الذي تكتمل به حياة الرجل ، ولذا فإنه يبذل في سبيل الحصول عليه الكثير من الضنى والسهد والعذاب .

وليست المرأة عند الرومانسيين صورة جسدية فحسب ، بل هي تكوين رائع من الجسد والروح معا ، ولهذا فإن ذات الشاعر حين انجذبت إلى المرأة ، كانت منجذبة إلى هذا التكوين ، حيث الروح المتجسدة التي تعطي الصورة الجسدية الحيوية والجمال. ومن هنا فإن عاطفة الحب كانت محورا أساسيا في علاقة الرومانسيين بالمرأة ، لأن « الحب عند الشاعر الوجداني كاليد الرحيمة التي يرجو الشاعر أن تمتد إليه لتنتشله من وهدة الحياة وآثامها[1]، ففي الحب يجد الشاعر خلاصه من وحدته وإحساسه بالاغتراب . يقـــول علي محمود طه :

---

(١) عبد القادر القط : الاتجاه الوجداني .. ص ٣٢٨ .

أأنا الغريب هنا ومسرح بسمتى   أحلام هذا الأخيذ المسرح ؟
خفقت على وجهى غدائرها   فجذبتها بذراع مجترح
لم أدر وهى تدير لى قدحى   من أين مغتبقى ومصطبحى(١) ؟

وترتبط تجربة الحب التى يشكل الشاعر خلالها موقفه العاطفى من المرأة ارتباطا وثيقا بالطبيعة التى يندمج فى أحضانها مع المحبوبة .

فيقول ابراهيم ناجى — وهو أكثرهم تعبيرا عن هذا الموقف حيث يعد ديوانه بأجزائه الأربعة قصيدة واحدة هى فى جوهرها صلاة فى معبد الحب» — (٢) :

يالغديرين فى عينيك إذ لمعا   بالشرق يومض خلف الماء مضطربا
والنقيضين فى كأسين قد جمعا   فالراويان هما ، والظامآن هما
بأى قوس وسهم صائب ويد
هواك يا أيها الطاغى الجميل رمى؟ ! (٣)

فى الأبيات السابقة يصبح الوصول إلى المحبوبة معادلا موضوعيا للوصول إلى الراحة ، حيث النبع الشهى الذى يبل غلة الشاعر ويروى ظمأه .

وهذه الصورة للموقف العاطفى سمة متكررة فى القصيدة الرومانسية ، يقول أحمد زكى أبو شادى :

ظمئى إلى هذا النمير وقد جرى   لحن الغدير بما يطيب إليك
ظمأ الصريع وقد تمثل حبه   فى الماء فاستجلى به شفتيك (٤)

---

(١) على محمود طه : ديوان الملاح التائه . ص ٣٢٢ .
(٢) طه وادى : شعر ناجى . ص ٨٠ .
(٣) ابراهيم ناجى : الديوان (ليالى القاهرة) .
ط. دار العودة بيروت . ص ٢١٠ .
(٤) أحمد زكى أبو شادى : (الشفق الباكى) .
ط. السلفية بالقاهرة ١٩٢٧ . ص ١٠٨٥ .

ويقول ابراهيم ناجى :

أأدرت ظمآنا وثغـــرك جدول   وأبيت أشرب لهفتى وولوعى؟ !
جئت على يدى الحياة رحلتهـــا   ونحيالها من ذلك الينبـــوع [1]

ويجد هذا النبع الذى يصله الشاعر من خلال الحب ، عند الهمشرى ليحوى الكثير من عناصر الجمال ، يقول :

ألم تر للحب كيـــف انـــبرى   يصور فى الكون أبهى الصـــور ؟
وكيف ترقـــرق منه النســـيم ؟ ،   وكيف ترقق منه القمـــــر !
وكيف تهذب منـــه الحـــمام ؟ ،   ولم ير فى البوم هذا الأثر ؟ [2]

إن الحب فى رؤية الهمشرى خالق الجمال فى أبهى الصور ورقة النسيم وترقرق الأضواء . ويرتبط موقف معالجة الحب عند الشاعر الرومانسى بالخمر ، التى يحلو للحبيبين أن يجتمعا فى مجالسها .

ويبدو هذا واضحاً فى قول ناجى :

وأظـــل أسقيهـــا وتمـــلألى   من مورد خلف الظنون خـــفى
حتى إذا سكرت من الأمـــــل   وترنحـــت مالت على كتـــفى
حلفـــت بأنى معـــتد معهـــا   حيث اعتدت ، وهواى فى دمها
فمسحت بالقبـــلات أدمعهـــا   وطبعت ميثاقى على فمهـــا [3]

وعن نفس الموقف يصدر على محمود طه فى قوله :

كأسنا مـــترع وليلتنـــــــا   غادة فى مضـــارب العـــرب
ويك لاتنظرى إلى قدحـــــى   نظرات الغريب ، واقـــتربى

---

(١) ابراهيم ناجى : الديوان (الطائر الجريح) ص ٢٧٥ .
(٢) محمد عبد المعطى العشرى : ديوان الهمشرى ص ١٠٤ .
(٣) ابراهيـــم ناجـــى : الديوان (ليالى القاهرة) . ص ١٥٩ .

شفتاك النديتان به   فيهما روح ذلك الحبب
شهد المنتشى بخمرتها   أن هذا الرحيق من عنب[1]

كما يرقى الحب فى علاقة الرومانسى بالمرأة فيصل إلى درجة التقديس ، بحيث «يصبح الحبيب مثالا فوق الحياة والأحياء ... ويصير الحب حالة تقترب من وجد الصوفى وعشق الزاهد » [2]

وعن هذا الموقف يقول أبو شادى لمحبوبته :

أنت قاسية الشباب   فى الأغانى وفى القبل
قد عرفنا بك العذاب   وعرفنا بك الأمل [3]

ويصرح ناجى بهذه الرؤية المقدسة للحب كثيراً فى شعره ، ومن ذلك قوله للمرأة التى يحبها :

غرامك كان محراب المصلى   كأنى قد بلغت بك السماء
خلعت الآدمية فيه عنى   ولكن ما خلعت به الإباء
فلم أركع بساحته رياء   ولا كالعبد ذلا وانحناء [4]

وتصل درجة التقديس للحب عندهم إلى مستوى يضعون الحبيبة فيه فى مرتبة الألوهية .

وهذا أبو شادى يناجى محبوبته فى قصيدة بعنوان « رثاء أله » :

خلقت دنياى خلقا ثم مابرحت   يداك عونا على هدمى وخسرانى
فكنت مثل إله هد صولته   فهد مهجته فى هد سلطان

---

(١) على محمود طه : الديوان (ليالى الملاح التائه) ص ٢٦٥ .
(٢) طه وادى : شعر ناجى . ص ٨٠ .
(٣) أحمد زكى أبو شادى : (الينبوع) .
ط . السلفية بالقاهرة سنة ١٩٣٤ ص ٦٧ .
(٤) ابراهيم ناجى : الديوان (ليالى القاهرة) ص ١٤٦ .

وصار يرثيه مخلـوق بقـدره   فقد حكى فانيا من ليس بالفانى (١)

ويعشق على محمود طه المعالم الجسدية الجميلة فى معبودته فيقول :

إنى عبـدتك فى جـنى شفـة   ويد ووجـه مشرق الوضـح
ولو استطعت جعلت مسبحـتى   ثمر النهود وجل فى السبح (٢)

وهكذا تلونت الصورة الرومانسية لموقف الرومانسيين من المرأة ، التى أحبوها ، وأخلصوا فى حبها إلى درجة التقديس ، والعبادة ، لأنهم وجدوا فى اكتمال العلاقة معها تعويضا عما افتقدوه من أشياء كثيرة فى الواقع ، وقد أدى بهم هذا إلى إحساس قوى بالاغتراب ، لجأوا معه إلى الحب — كما لجأوا من قبل إلى العزلة والوحدة — لقد أصبح الحب عند الرومانسيين أكثر من مجرد علاقة إنسانية ، تجمع بين رجل وامرأة فارتقى فى رؤيتهم ، ليصبح إحدى الفضائل الإنسانية (٣) ، بعد أن صار بالنسبة للذات ، أسمى عواطفها ، ولذا « فإن خضوعهم للمرأة — الذى يمثل ملمحاً فى شعرهم — لم يكن آية خضوع وضعف ، بل كان مصدره صدق العاطفة » (٤)

ولأن الرومانسيين شديدو الحساسية ، نراهم يبالغون فى تصوير عواطفهم . وهذه المبالغة فى التصوير واحدة من أهم سماتهم فى التعبير عن علاقتهم بالمرأة . ويرجع ذلك إلى « الغرام العنيف نتيجة هـذه المشاعر الصوفية ، وتلك العلاقة المقدسة » الذى لا يترك للإنسان اختيارا ،

---

(١) أحمد زكى أبو شادى : أشعة وظلال .
ط . السلفية بالقاهرة ١٩٣٦ . ص ١٠٦ .
(٢) على محمود طه : ليالى الملاح التائه ص ٣٢٤ .
(٣) انظر : محمد غنيمى هلال : الرومانتيكية . (ص ١٨٣ : ص ١٩٠) .
(٤) المرجع السابق ص ١٩٠ .

أو قدرة . إنما هو قدر وجبر . لا تملك المحبوب إزاءهما الفكاك من أسر الحب » (١)

لكن أحمد رامي يأتي على خلاف شعراء المدرسة التي ينسب إليها من معظم الدارسين ، فهو يغرق في الحب لدواع بسيطة . فتبدو الحبيبة في قصائده تجريداً خاليا من العمق ، حتى إنه يصرح بذلك في بداية إحدى قصائده ، وهي قصيدة (نداء) التي يقول فيها :

أحببتهـــا دون أن أدرى أن النوى تفضى إلى الهجـــر
مال لهـــا قلبي لمـــا رأى دمع الأسى من عينها يجـــرى
أصغـــت إلى شعـــرى رددته أبثـــه ما جـــال في صـــدرى
فغامـــت الأدمـــع في عينهـــا ثم انثنت تهـــل كالقطـــر
بكت على شكواى من غيرهـــا وما درت ماجد من أمـــرى(٢)

وواضح من القصيدة أن التجربة فيها ذهنية أكثر منها وجدانية ، فهي تبدأ بداية تقليدية ، حين يستخدم الشاعر التصريع الذى اضطره أن يأتي بالشطرة الثانية من البيت الأول منبتة الصلة بالشطرة الأولى ، وأن يأتي البيت كله منفصلا عن باقي القصيدة . لقد أثار الشاعر من محبوبته المفاجئة دموع الأسى التي سالت من عينها فور سماعها شعره الذى يشكو فيه من غيرها فأحبها — هي — على الفور ، وراح يعد الليالي والأيام ، ويبكي على مافات من عمره قبل هذا اللقاء الأول الدامع :

والقلب من فرط الـــذى شفـــه يبكي على مافـــات من عمـــرى
واخجلتا منه وقـــد سمتـــــه ذل الضنى من شدة الصـــبر
جودى بسطـــر وارحمى وجده فـــإنه يقنـــع بالسطـــــر
حرمـــت عيني نعمـــة المجتلى فلا تذيبي القلب بالهجـــر

---

(١) طه وادى : شعر ناجى ص ٨٣ .
(٢) أحمد رامى : ديوان رامى . ص ١٧١ .

وهكذا تنتهى القصيدة – مثلما بدأت – إلى نتيجة بسيطة ؛ حيث يتوسل الشاعر إلى محبوبته أن تطفئ شوقه الذى فى وقدة الجمر بسطر من رسالة ؛ ويبدو أن الشاعر كان يتكلف التجربة العاطفية ؛ التى تتوافر فى الشعر الرومانسى فتشحن القصيدة بالتوهج . وقد توصل طه وادى إلى هذه السمة التى تبرز فى شعر أحمد رامى ؛ حيث وجد صوره الشعرية « قريبة المأتى ؛ بسيطة التشكيل ، سهلة الفهم ، واضحة المصدر ، لا نجد فيها ذلك التركيب والتوليد اللذين نجدهما عند شعراء الرومانسية الآخرين (١)

كما وجد الناقد أن مفردات رامى – كذلك – « تتسم بالوضوح واليسر وأنه يستخدم ألفاظا أقرب إلى لغة الحياة وطبيعة النثر منها إلى لغة الشعر فى عصره » (٢)

ونضيف إلى هاتين السمتين قصر النفس الشعرى عند رامى ، حيث كان شعره – على عكس الرومانسيين فى مصر – أميل إلى « المقطوعات والقصائد القصيرة ، منه إلى القصائد الطوال » ومن ثم فإننا نرى أن توجه رامى الشعرى لم يكن رومانسيا بقدر ما كان امتلاكا منذ وقت مبكر لبعض الأدوات الفنية « التى مال إليها واستنام عليها بدرجة تؤكد وحدة العبقرية وتحجر العملة الإبداعية فى وقت واحد » (٣) . وعلى ذلك يكون أحمد رامى فى مكانه الصحيح من حركة الشعر العربى الحديث إذا اعتبر شاعرا تقليديا ، لا رومانسيا .

ويؤكد هذه النتيجة – إلى جانب العوامل السابقة – أمران :

---

(١) طه وادى : جماليات القصيدة المعاصرة .
ط . دار المعارف ، ١٩٨٢ ص ١٦٣ .
(٢) المرجع السابق ص ١٦٤ .
(٣) المرجع السابق ص ١٦٥ .

أولهما : أن ديوان رامى المطبوع سنة ١٩٤٨ يتضمن دواوينه الثلاثة التى نشرها قبل سنة ١٩٣٢ (فقد نشرت على التوالى فى أعوام ١٩١٧ ، ١٩٢٠ ، ١٩٢٨) وأنه فى طبعته الجديدة لم يضف إليها شيئاً من الشعر الجديد ، بل لم يجر عليها شيئاً من التثقيف والتنقيح .

والأمر الثانى : أن قصائد المناسبات فى شعر رامى تزيد عن الثلث (٣٢٪) وبمعنى أوضح فإن ديوانه المحتوى مائة وثمانيا وعشرين قصيدة يضم بينها إحدى وثلاثين قالها رامى فى مناسبات عامة أو خاصة .

٣ ـ الموقف من الطبيعة

يختلف الموقف الرومانسي من الطبيعة عن الموقف الإحيائي، اختلافا جذريا، حتى وصف بعض النقاد الموقف الرومانسي بالثورية، فبينما كانت الإحيائية تتعامل مع مظاهر الطبيعة على أنها تزيين للعالم فيما عرف عندهم بشعر الوصف، جاءت الرومانسية برؤية ديناميكية للطبيعة، جعلتهم يرون فيها كائنا حيا حياة كاملة .

والذي دفعهم إلى هذا الموقف، أنهم كانوا « منطوين إلى ذات أنفسهم، ضائقين ذرعا بما تضطرب به المجتمعات من حولهم، فولعوا بترك المدن إلى الطبيعة، وكانت تروقهم الوحدة بين أحضانها، ليخلوا إلى ذات أنفسهم » (١)

فالطبيعة عند الرومانسي تمنحه القدرة على التأمل . كما تعطي خياله الفني الفرصة للعمل، لأن « الخيال فرار من واقع مرذول إلى ممكن مأمول، حتى إذا ما تحول هذا الممكن إلى واقع أصبح حقا ولم يعد جمالا، فيعود إلى فرار جديد من عالم الحقيقة إلى عالم الممكن المتصور » (٢)

---

(١) محمد غنيمي هلال : الرومانتيكية . ص ١٦٩ .

(٢) زكي نجيب محمود : مع الشعراء .
ط . دار الشروق القاهرة (الثانية) سنة ١٩٨٠ ، ص ١٠٩ .

وهذا مصطفى السحرتى يرى فى الطبيعة منبعاً للوحى والإلهام ، ولذا نجده يأنس الظلام ويجد فيه مأمله ، حين يقول :

فنى الظلماء مسلاتى وأنســـى   وفى الظلماء مرتـــاد لنفسى

وفيها ينبــع الإلهـــام صرفـــا   ومنها يستقى عقلى وحسى (١)

كما يجد السحرتى فى طائر اليمامة مثيرا للإبداع فيقول :

وفى نـــدائـك نجـــوى   لعـاشق أو حكيـــم

فيــه للفـــن وحـــى   يهـــز قلـب العظيـــم

وفيــه للشعـــر نبــع   من الشعـــور العظيم (٢)

ويجد مختار الوكيل مثيره فى النهر فيقول مخاطبا إياه :

أيا جدولى المجهول ردد خواطرى   ففيها شفاء النفس من بعد إسقامى

ويارب لحـــن عـــاثر متكاسل   يثير نبوغى أو يحفز إلهامى (٣)

ويظل هذا المعنى مترددا بدرجة ملحوظة فى معظم الشعر الرومانسى حتى ليكاد يمثل (التيمة) المتكررة فى هذا الشعر .

ويرى الرومانسيون فى الطبيعة - مثلما رأوا فى الوحدة والحب - نجاة لهم من (العالم المؤصل فى العدم) على النحو الذى نراه فى قول أحمد زكى أبو شادى :

نجى إن فى الطبيعة نجوى ففيها لبى وشعـــرى وطرسى

فى حماها الفنان يسمعه الخالق كأنه فى خفـــاء لمس

---

(١) مصطفى عبد اللطيف السحرتى (أزهار الذكرى) : ط . التعاون بالإسكندرية سنة ١٩٤٣ . ص ١١١ .

(٢) المصدر السابق ص ١١١ .

(٣) مختار الوكيل : (الزورق الحالم) . ط . المصرية الأهلية بالقاهرة سنة ١٩٤٣ ص ١٦ .

فى حماها يعيش الشاعر للحب نترنا من كل نجم وشمس
فى حماها أنام والعشب وجدانى وقلبى زميل (عباد شمس)
وأناجى الجنادب فى زهو ، وفى نشوة أوسد رأسى
والرغام الذى يحجب عن غيرى قرونا عزيزة رهن حسى
وقدتى عندها كسكرة فرحان بدنيا تختال فى صفو عرس
بينما العالم المؤصل فى الغدر قرير بكل جان وجبس (١)

إن الطبيعة عند أبو شادى تعطيه حريته التى ينشدها كاملة ، ولذا فإنه يسعى إليه بكل إرادته لأنها تحقق له هذه الحرية .(٢)

على أن عشق الرومانسيين للجمال ، يقف وراء بخروجهم إلى الطبيعة ، كما وقف من قبل وراء خروجهم إلى المرأة ، يقول سيد قطب مخاطباً جمال الريف :

يا جمـــالا بريف مصر قـــريـــرا   هادئ البال فى خشوع وقـــور
لست أنسى لياليا فيك مـــرت   من أطياف عهـــدنا المأثـــور
حين نسرى والبدر ينشر ضـــوءا   فوق سهل كالعيلم المسجـــور
بينما الزهـــر حالم فى ربــــاه   وغصـــون مهدلات الشعور
وخرير الأمواه ساج رتيـــــب   مثل شدو فى عالم مسجور (٣)

فالشاعر الرومانسى يرى فى الريف جمالا دائما يفتقده فى حياة المدينة ، وكان محمود حسن اسماعيل أول الرومانسيين الذين تعاملوا مع القرية بهذه الرؤية العاشقة ، فلم يقف منها موقف المتفرج المندهش بجمالها ، بل نجد فى شعره تعاطفا مع الإنسان ، خالق الجمال فى الطبيعة ، ونلمس هذا فى

---

(١) أحمد أبو شادى : فوق العباب .
ط . التعاون بالقاهرة سنة ١٩٣٥ . ص ٨٣ .
(٢) انظر : عبد القادر القط : الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر . ص ٣٤٢ .
(٣) سيد قطب : الشاطىء المجهول . ص ٨١ .

دواوينه الثلاثة التي صدرت خلال فترة البحث، وهي أغاني الكوخ ١٩٣٤ وهكذا أغني ١٩٣٨، وأين المفر ١٩٤٧.

في قصيدة « القرية الحاجعة في ظل القمر » يبدأ الشاعر برسم صورة للقرية قائلا :

لفها الليل ، فاستراحت من الأين على حضنه الرقيق الهنى
وسدتها الأضواء من لمحها الضافى وساد الطبيعة العبقـــرى
وحبتها المهاد موجة نور أشرقت فى تـــرابهـــا القـــرمزى
لمعـــات من وجنة القمر الزاهـــى وفيض من ثغره العسجدى (١)

يضع الشاعر بهذه المقدمة الرومانسية خلفية من الوصف للطبيعة البديعة التي تلف القرية ، ونلاحظ منذ المقدمة أن شعورا إنسانيا يحرك القرية ، فهي تستلقى فى حضن الليل الرقيق لتستريح من عناء النهار ، وفى الليل تشترك كل عناصر الطبيعة فى إشاعة الراحة حول القرية ، فالأضواء تصنع مع العشب وسادا عبقريا تبدو فوقه القرية طفلةوادعة مشرقة فى ترابها القرمزى ، وبهذا يكون الشاعر قد هيأ — فنيا — للحلم الذى تنطلق خلاله أحاسيس القرية :

تنهل الحلم مـــن رؤى تتجـــلى هامسات بكـــل معنى خفى
رائعات الأطياف لماحة الومض تهـــادى على مهـــاد زخـــيى

ويستيقظ الجانب الإنسانى درجة جديدة مع هذا الحلم ، فنجد الشاعر يلتفت إلى صانع هذا المهاد الطبيعى البديع لطفلته الجميلة فإذا به :

نسجته يد الشقاء من القش فراشا لمستضـــام شـــقى
بائس شفه القنوع فأغفى فى حمى كوخه القنوع الأبى

(١) محمود حسن إسماعيل : أغانى الكوخ ،
دار الكاتب العربى بالقاهرة . ط ٢ سنة ١٩٦٧ . ص ٦٠ إلى ٦٩ .

صدف الحظ عن حظائرد السود إلى ساحة الركاب الغنى
حضنته على الضنى قرية ، نامت على شط جدول ريفى
لاح فيه نخيلها خافض الرأس كطيف فى خاطر الصوفى
وصفا السدر للسكون كرهبان أصاخوا فى معبد قدسى

إن الليل وهو يحنو على القرية الوادعة ، إنما يحنو على ما تحمل من بشر أشقاهم الضنا والبؤس والتنوع وصدوف الحظ عن حظائرهم السود وتوجه هذا الحظ إلى ساحة الأغنياء . والمتتبع للقصيدة يدرك أن الشاعر يلح على هذا الجانب الإنسانى فى الطبيعة منتهيا إلى مناشدة القرية بالصحوة لكى تسعد أصحابها . :

فاستفيقى من هجعة تخدع الروح رؤاها لكل طيف فرى

فالطبيعة فى الرؤية الرومانسية تمتلك مشاعر إنسانية أقوى من مشاعر الإنسان نفسه ، إذا كان الشاعر الرومانسى لا يجد آذانا تصغى لأغنيات عذابه ، فإنه يتمنى أن يكون فلاحا ليتصل بعناصر الطبيعة التى تصغى إليه .

ونجد ذلك عند محمود إسماعيل فى قصيدة (وطن الفأس) التى يقول فى بدايتها :

جنة برة الأفانين لفاء ... نماها معذب فى حياته
شاعر فى الضحى يغنى فتصغى ... كل سوسانة على رابياته
سرق الطير شدوه حين فاضت ... خلجات الإيمان من أغنياته
وبكى النبت شجوه حين غنى ... وأذاع الشجون فى نبراته
هل رأيت الندى مدامع زهر ... فضن من رقة على وجناته
أتواسيه فى الضنى نبتة الحقل ويغضى الإنسان عن حسراته ؟ !(1)

---

(1) محمود حسن اسماعيل : هكذا أغنى : ص ١١٠ .

إن مفردات الطبيعة : السوسن والطير والنبت والندى والزهر، تخفق وتتحرك مع حركة الشاعر ، الفلاح حين يغني، بينما لا يجد الشاعر — حين يتحد بالفلاح — من الإنسان إلا « مغضيا عن حسراته » .

ويؤكد الشاعر ارتقاء تعاطفه مع الطبيعة — ممثلة في إنسانها — إلى درجة الاتحاد، في نهاية القصيدة — مثلما فعل في القصيدة السابقة — حين يقول :

إيه يـــا جنتي لقد صــدح الناى ورو حي تضيق مــن نفثاتــه
شفني في حماك قــوم حيـــارى ندبوا نحسهم على صفحاته
نضروا غــرسك الرطيب وناموا فغــدا غاصـب على ثمــــراتــه
قطف اليانــع الشهـــى وألقى لبنيــك الجيـــاع فضـــل فتـــاتــه

إن الشاعر الرومانسي وهو يلوذ بالطبيعة، لا ينفصل عن الواقع، بل يتحد به وما اتحاده بالطبيعة إلا موازٍ في لاتحاده بالواقع ، إن الطبيعة بما تحمل من يقظة ستدفع — كما فعل الشاعر — بالإنسان إلى اليقظة ، ليفيق من غفوته ويرد غاصبيه ، ويستمتع بكل هذا الجمال الذي صنعته يداه .

وفي الطبيعة يجد الشاعر الفرصة لتحقيق الذات ، لأنه يراها جزءا من المثال الذي يسعى إليه .

ولصالح الشرنوبي أكثر من قصيدة يصور فيها رغبته الملحة في الاتحاد بالطبيعة ، ومنها مطولته « أحلام الكوخ » (١) التي يجري فيها حوارا مع ذاته ، يتفجر من خلاله صراع الذات مع الواقع ، ينهيه الشاعر بالرحلة إلى دنيا الأماني ، فيجد نفسه في قصر خيالي جميل لا يجده في الواقع إلا الأغنياء ، ثم يرتقي الشاعر جناح الشعر فيصله بعالم الآلهة في الأولمب ، وهناك يمنحه (أبولو) الطمأنينة حين يخاطبه بنداء (كوسوسات الحبيب) قائلا :

يا غريب الفــؤاد لاقيت أهـلا إن ضيف الأولمب غير غريب

---

(١) صالح الشرنوبي : الديوان .
تحقيق وتقديم : عبد الحي دياب .
ط. دار الكاتب العربي بالقاهرة سنة ١٩٦٧ (من ص ٢٩٢ : ص ٣٠٤) . (١)

وفي هذا الفردوس يرى الشاعر أحلامه تتحقق حيث يجد كل ما في الوجود (آيات فن) والحياة (ربانية طلقة بغير حساب)، فيتمنى أن يعيش حياته منطلقا في هذا الواقع المثالي الجميل:

وتمنيت أن أعيش حياتي ... بين تلك الفرادس الوارفات
بيد أن القيد الترابي أضناني ... فخلفت عالم الآلهات
وهبطت الأرض الشقية كالناسك ... يغشى مواطن الشهوات
وبدأت الصراع في زحمة الأحياء ... سعيا وراء هذا الفتات (١)

ولم يجد الشاعر بدا من العودة إلى الحياة على الأرض، ولكنها حياة الوحدة مع الذات والاتحاد بالطبيعة، الملجأ الوحيد الذي يخفف عنه وطأة الواقع النفسي القاسي الذي يعيشه – ويتوهمه أحيانا – ويعانيه:

من سماء الخيال عدت لأقتات تراب الحقيقة النكراء
وهنا الكوخ فانعمي بحماه بجمال الطبيعة العذراء
إن هذا الوجود قصر بناه الله ما بين أرضه والسماء
فدعيني أعش كما شاءت الأقدار حيا بقاؤه للفناء (٢)

إن الشاعر مع إيثاره للوحدة في قصر الطبيعة. فإنه لايقتنع باختياره ويعزوه إلى القدر – لا إلى نفسه – ويرى أن هذا الاختيار القدري، إنما هو استسلام ورضوخ، حيث يقضي عمره «حيا بقاؤه للفناء».

ويرى الرومانسيون في الطبيعة، المرآة التي تنعكس على صفحتها صور نفوسهم بما يعتمل داخلها من مشاعر وأحاسيس، وفي هذه المرآة تبدو النفس والطبيعة شيئا واحدا، لأن الشاعر يرى مظاهر الطبيعة ملونة بما تحمله نفسه، فإذا كانت هذه النفس مثقلة بالأسى انعكس ذلك الأسى

---

(١) ورد فعل (تمنيت) مسبوقا بلام التعليل في الأصل المطبوع، ولكن الصواب أن يسبق بواو العطف، لأنه جاء في بداية المقطع (السادس عشر)، ولم يقع جوابا لشرط. انظر ص ٣٠٢ من الديوان.
(٢) المصدر السابق، ص ٣٠٢.

على صورة الطبيعة التي تكونها القصيدة ، وعن هذا الموقف يصدر حسن كامل الصيرفي (١٩١٢– ١٩٨٤) فيقول :

طلع الصبح على الكون وفى الكون ضحايانا
زهرة كفنها الصمت وللعطر بقايانا
وشهيد مزقت جثته كف المنايا
وأمانى مع الليل توارت فى الزوايا(١)

إن الشاعر يرى فى الطبيعة صورة لما يشعر به ، ولأنه يجد نفسه أحد ضحايا الواقع فإنه لا يرى من مظاهر الطبيعة غير « زهرة كفنها الصمت ومازالت بها بقايا العطر ، وشهيد فرقت جثته كف المنايا » . ونلاحظ أن الصورتين قريبتان من صورة الشاعر الذى لايجد صدى لصرخته فى الواقع ، مما يضطره إلى الصمت ، ويجمع البيت الأخير بين الشاعر ومعادلاته من الطبيعة حين يرى أمانيه مختبئة فى زوايا الليل الذى انقضى .

وعن نفس الموقف من الطبيعة يصدر عبد القادر القط (١٩١٦) حين يلون مظاهر الطبيعة بالألوان التى تمتلىء بها نفسه ، فى قوله :

غشى الروض سكون راكد الأغوار أخرس
لا الغدير الوادع انساب ولا الزهر تنفس
ودجا الظل فخلت الظل فى وجهى يعبس
وجرى فى وهمى أن الريح تهمس :
لست يا أفاق أهلا للصحاب (٢)

إن الطبيعة فى الرؤية الرومانسية قد تعرت عن جمالها وارتدت ثوبا كئيبا من المشاعر الحزينة التى تملأ نفس الشاعر ، وبالتالى فإن الطبيعة حين لجأ

---

(١) حسن كامل الصيرفى : الألحان الضائعة .
ط . التعاون . القاهرة . سنة ١٩٤٣ ص ٥٣ .
(٢) عبد القادر القط : ذكريات شباب .
ط . مكتبة مصر بالفجالة . القاهرة . سنة ١٩٥٨ ص ١٠ .

إنها الشاعر طالبا الملاذ والحماية من هجر (الصحاب) لم تعطه ما أراد . ولم تخفف قليلا مما حمل من عذاب ؛ بل إنها زادت من شعوره بالاغتراب . ولذا فإن الشاعر يلجأ – في القصيدة – إلى طبيعة جديدة ؛ يصنعها خياله هي (الطبيعة العذراء) التي لم يلوثها البشر بعد :

روضتي العذراء في الربوة لم يطمس ثراهـا
خلف هذي القفرة الجـرداء قد طاب جناها
ضل عنها الناس ، واستخفى عن الناس شذاها
قلبي العـامـر بالإيمـان يومـا سيراهـا
وسيلقاهـا ، وإن طـال الغيـاب

إن الشاعر لا يستسلم لليأس ؛ بل يجعل للأمل فرصة في حياته ، فمازال الواقع يملك في داخله القدرة على التغير إلى الأجمل ؛ حتى « طال الغياب » .

فإذا كانت نفس الشاعر ممتلئة بالرضا ؛ انعكس هذا الرضا على الطبيعة ، فبدت مزدانة بالبهجة ، مفعمة بمشاعر الفرح ؛ وهو مانراه في قصيدة ليوسف خليف (١٩٢٢) الذي يصور مكان اللقاء لحظة قدوم الحبيبة قائلا :

هنا ، في المقعـد المـزدان بالأزهـار والعشب
وحيث الجـدول الهيمان في تسبيحـه العـذب
وحيث العطـر أسرار تثير مفـاتن القلـب
وحيث مباهـج الفـردوس في سحر وإغراء
تنادي كل شاردة إلى إلـف لهـا نـاء
وتغـري كل من تلقـاه بالأشواق والحـب
لقيتك فتنة في قـربها عطـري وأضـوائي[1]

---

(١) يوسف خليف : نداء القمم .
ط . دار الكاتب العربي . القاهرة سنة ١٩٦٧ . ص ١٣٨ .

لقد امتلأت الطبيعة بكل مظاهر البهجة . حين امتلأت نفس الشاعر بالرضا وكان مقدم المحبوبة مثيرا — فى الصورة الشعرية — لكل مظاهر الجمال التى تحتشد بها الطبيعة .

فى الحالة السابقة كانت ذات الشاعر هى التى تحرك الصورة فى الطبيعة عند الرومانسيين ، وفى تجل آخر للموقف الرومانسى من الطبيعة نجد العكس . حيث نرى الطبيعة هى التى تحرك فى الشاعر ذكريات ماضيه الجميلة ، حيث كان الشباب والتفتح للحياة ، والتفاؤل بالقادم فى المستقبل ونلمح هذا بدءا من عناوين الدواوين الآتية :

أطياف الربيع : أحمد زكى أبو شادى	١٩٣٣
صدى أحلامى : جميلة العلايلى	١٩٣٦
أزهار الذكرى : مصطفى عبد اللطيف السحرتى	١٩٤٣
الشوق العائد : على محمود طه	١٩٤٥

ويجسم أبو شادى هذا الموقف فى قصيدة « رجوع الكروان » ، وخاصة فى البيت الذى يناجى به الكروان قائلا :

فأعدلوجد انى وقد أيقظته تلك الحياة ، تعد شبابى الثانى(١)

ويأتى السحرتى بصور الماضى التى يثيرها النهر فى نفسه ، فيبعثها من جديد فى قوله :

ذكرتنى يا نهر فى وجدى ذكرتنى بمسارح المهد
ذكرتنى بالصمت محبوبا بالصاحب المذكور للخلد
ذكرتنى بالنور مجبورا بالزهر بالريحان بالورد
ذكرتنى بالصبح منتشيا بعذوبة الأنغام بالرند

(١) أحمد زكى أبو شادى : فوق العباب .
ط : التعاون بالقاهرة . سنة ١٩٣٥ . ص ٩ .

ذكـرتني حـوادث تشجـي وأثـرت مكنونا من الغـد
فرغبت عـن دنيـا تغـازلني وضحكت مكلوما على بعـد

لقد هيج النهر ماضى الشاعر بكل ما يحمله من ذكريات جميلة وحوادث مشجية . فأحيا قلبه الذى كفنته قسوة الأيام .

وكما هيج النهر ذكريات الماضى لدى الشاعر . نجد عند مختار الوكيل « غرفة الذكريات » التى شهدت وقائع قصة حبه الغارب ، كلما دخلها هيجت فى نفسه كل الذكريات الماضية :

ذاك كرسيك الأثير كئيـب رائع الشعر لو أتيح بيانـا
ثائـر صامت كقلـب طـريد أبعدوه عن أهله عدوانـا
أو تسمعينه يرسل الشكـوى أنينا ويبعث الألحـانا (١)

إن كل شئ فى المكان يـ تدى ثوبا من الكآبة التى تملأ نفس الشاعر منذ فارقته الحبيبة ، كل مفردات الطبيعة تشعر بألم الهجر فتمور بداخلها « ثورة صامتة » مثل ما يمور به « القلب الطريد الذى أبعد عدوانا عن أهله » ، وهذا التجاوب من الطبيعة مع الحالة النفسية للشاعر ، يعود إليه فى اللحظة نفسها — فيحرك فيه ماضيه كله :

كل شئ فى غرفتى يشعل الذكرى بقلبى ويلهب الأشجانا

وهذا التجاوب المتبادل بين الشاعر والطبيعة هو ما يحدث فى « النارنجة الذابلة (٢) » للهمشرى الذى « تتحد فى نفسه الحقيقة بالخيال ، وتختلط مشاعره بالأشياء فتنطق بلسانه وينطق بلسانها » (٣)

(١) مختار الوكيل : الزورق الحالم . ص ٥٢ .
(٢) محمد عبد المعطى الهمشرى : الديوان (من ص ١٥٠ إلى ص ١٦١) .
(٣) محمد مندور : الشعر المصرى بعد شوقى ، الحلقة الثالثة . ص ٢٦ .

٤ ـ الموقف الديني

تبلورت وظيفة الشعر عند شعراء الرومانسية في مصر : مما قرأوه في الفكر الغربي وفي الإرهاصات الفكرية للرواد في عصرهم :

إن « وظيفة الشاعر هي الإبانة عن الصلات التي تربط أعضاء الوجود ومظاهره ، وإن الشعر يرجع إلى طبيعة التأليف بين الحقائق ، ومن أجل ذلك ينبغي أن يكون الشاعر بعيد النظرة غير آخذ رواء المظاهر مأخذه نور الحق . فيميز بين معاني الحياة التي تعرفها العامة . ومعاني الحياة التي يوحي إليه بها الأبد ، وكل شاعر عبقري خليق بأن يدعى متنبئا : أليس هو الذي يرى مجاهل الأبد بعين الصقر ، فيكشف عنها غطاء الظلام ، ويرينا من الأسرار الجليلة ما يهابها الناس؟! » (١)

ومن هذا النص ـ وأمثاله ـ يتضح أنه قد ـ أصبح للشاعر الرومانسي موقف من الوجود الذي هو أحد أعضائه ، وأصبحت له رؤية فكرية ، جعلته طرفا أساسيا في العلاقة مع الكون بأمره ، فلم يصبح متفرجا على الحياة ، بل أصبح جزءا فاعلا في حركتها ، يقوم بدور المكتشف لأبعاد هذه العلاقة ، وما يربط بين هذه الأبعاد من صلات ، . من ثم كان للخيال الدور النفذ

---

(١) عبد الرحمن شكري : ديوان (زهر الربيع) .
جـ ٤ ط منشأة المعارف بالاسكندرية . سنة ١٩٦١ . ص ٢٨٧ .

فى التعبير عن هذا الموقف جماليا فالخيال هو الذى يمكن الشاعر من (الخلق) الذى عن طريقه يستطيع أن يثير نفس الانسان الواعية المدركة بأن يوقظ خياله عن الحقيقة التى تقع وراء المألوف من الأشياء ، فيرتفع من رتابة العادة المميتة ، إلى الوعى بالأبعاد التى لا تقاس والأعماق التى لاتدرك بالعقل وحده » (١)

ولقد حدا هذا بالرومانسيين إلى استحداث ظاهرة (التسامى) فى شعرهم . حيث يصبح الشاعر فى القصيدة طيفا أثيريا أو روحا مجنحة يخترق حواجز الواقع إلى واقع مثالى أكثر رحابة وقدرة على استيعاب طاقته الروحية والخيالية التى بلا حدود .

فى التسامى يتخلى الشاعر عن جسمه الإنسانى وينطلق إلى الفضاء الفنى كاشفا فى رحلته مالا يستطيع كشفه فى الواقع الطبيعى .

وفى تصوير هذا الموقف يقول صالح الشرنوبى :

أيها النائمون فى غمـــرة الليــــل   أفيقـــوا على سنى إشراقى
أنـــا روح مجنح النـــور لـــولا   سجن أرضى حلقت فى الآفاق

إن الشاعر الرومانسى يتمنى الموت ، ففيه يتم التحرر الكامل من قيود الجسد . وذلك لأن « التحلل الجسمى كان مثار سرور لهذه النفوس المضطربة ، إذ ترى فيه رمزا للخروج من حدود الذات ، والامتزاج بالعالم ، لينتقل المرء من حدود جسمه إلى أن يصير جزءا من شيء أعظم ، فينطلق مما يشبه السجن إلى انطلاق وتحرر كاملين » (٣) وقد تجلى هذا التسامى فى الشعر الرومانسى المصرى من خلال مطولات الشعراء التى تشف فيها أرواحهم وتنطلق صاعدة فى السماء لتلتقى مع الآلهة ، نرى هذا فى الأعمال الآتية :

---

(١) موريس بـــورا : الخيال الرومانسى .
ترجمة ابراهيم الصيرفى : ط الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٧ . ص ٣١ .
(٢) صالح الشرنوبى : الديـوان . ص ٢١١ .
(٣) محمد غنيمى هلال : الرومانتيكية . ص ٧٢ .

شاطئ الأعراف : محمد عبد المعطى الهمشرى (١)
أرواح وأشباح : على محمود طه (٢)
المواكب : صالح على الشرنوبى (٣)

ونرى لهذه الظاهرة بعض التجليات فى معظم القصائد الرومانسية، خاصة فى القصائد التى حاولت توظيف الأسطورة والاعتماد عليها فى البناء الشعرى باعتبار الأسطورة حقيقة حية -- رغم بعد العهد بها -- فى الوجدان الإنسانى لأنها مرتبطة بالعقيدة الدينية (٤) . وقد أدرك الرومانسيون أن لهذه العقيدة وجودا مؤثرا فى الواقع الذى يتعاملون معه، وفى واقعهم النفسى ذاته، ومن هنا كان للرؤية الدينية فى شعرهم نفس الدرجة من الوجود، نراها ممتزجة بالشعر الذى يعبرون فيه عن شتى مواقفهم . وبخاصة فى الموقف العاطفى الذى أضفوا عليه هالة من التقديس على النحو سالف الذكر .

يقول أحمد زكى أبو شادى مناجيا محبوبته :

يارحمة الله القدير وعطفه	ما شمت نور جلاله لسولاك
أحيا لأعبد فيك مطلع بسرد	وصفاء طهر لم يحزه سواك (٥)

وفى شعر ناجى يمكن أن نرصد هذه الظاهرة بوضوح، فقد امتزجت فى لغته امتزاجا واضحا كل من عاطفتى الدين والحب، لأن الله محبة كما ورد فى التوراة، فإن الشاعر يستمد كثيرا من صوره وتشبيهاته من الحياة الدينية ومشاعرها الروحية الأليفة إلى النفوس" (٦) وتعد قصيدة (العودة) خير مؤكد على صحة ذلك، وهى التى يقول فيها :

---

(١) محمد عبد المعطى الهمشرى : الديوان (من ص ٢٧ : ص ٨٤) .
(٢) على محمود طه : الديوان (من ص ٣٨٣ : ص ٤٦٢) .
(٣) صالح الشرنوبى : الديوان (من ص ٣٢٣ : ص ٣٥١) .
(٤) أحمد شمس الدين الحجاجى : الأسطورة فى المسرح المصرى المعاصر .
ط . دار الثقافة للطباعة والنشر بالقاهرة . سنة ١٩٧٥ (من ص ٣ إلى ص ١١) .
(٥) أحمد زكى أبو شادى : أنين ورنين ص ٦٤ .
(٦) محمد مندور : الشعر المصرى بعد شوقى . الحلقة الثانية . ص ٨٩ .

هـذه الكعبة كنا طائفيهـــا والمصلين صباحـــا ومساء
كم سجدنا وعبدنا الحسن فيهـــا كيف بالله رجعنا غـــرباء [١]

كما نجدهم يوظفون فى تشبيهاتهم بعض الرموز المسيحية . مثلما فعـــل محمود حسن اسماعيل فى قوله على لسان « الغراب ... راهب النخيل » فقال : أنا القسيس والكون معبدى وبالشرع فى دينى البرايا كوافر[٢]

ومثله ما نراه فى قول الشرنوبى :

أنكروا الحب طاهرا وأغاروا بقنابى على معاقل حـــبى
إنها فى السماء يا قـــوم ديـــر ناسكوه ملائك الله ربى [٣]

على أن الموقف الدينى يأخذ صورة أكثر عمقاً ، حين يوظف الرومانسى بعض القصص الدينى فى قصائده ، وقد انتشرت قصص آدم وحواء وقابيل وهابيل وموسى والسامرى على وجه الخصوص فى الشعر الرومانسى ، وبخاصة فى قصائد على محمود طه والشرنوبى . ويبلغ التعبير عن هذا الموقف أوجه عند الرومانسيين ، فى المطولات الثلاث لكل من الهمشرى وعلى محمود طه وصالح الشرنوبى ، الذى تتحول فيها ذات الشاعر إلى روح مجنحة ، تخترق حواجز العالم الإنسانى لتتصل بغيرها من أرواح الآلهة فى عوالم خارجية ، وفى هذه المطولات يتضح إدراك الشعراء لمعنى الأسطورة من خلال قراءاتهم عن الأساطير الإغريقية بصفة خاصة ، وقد مكنهم هذا اللجوء للأسطورة من التعبير عن تجربتهم — بل موقفهم — من « الحب والموت والشعر والزمان فى صيغ عاطفية غنائية » [٤] ومن خلال نجاحهم — النسبى — فى خلق عالم فنى يشع (بالإبهام الرمزى) حيث يجد الشاعر الفرصة أكثر إتاحة

---

(١) ابراهيم ناجى : الديـــوان (وراء الغمام) . ص ٣٠ .
(٢) محمود حسن اسماعيل : هكذا أغنى ص ١٧٩ .
(٣) صالح على شرنوبى : الديوان ص ٢١١ .
(٤) محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر . ط. دار المعارف بالقاهرة ١٩٧٧ ص ٢٠١ .

للتجسيد . وهذا محمد عبد المعطى الهمشرى فى (شاطئ الأعراف) ينجح فى تصوير الحياة -- بعد الموت -- بحرا متلاطم الأمواج هو (بحر الوقت) . يعبره الشاعر على (سفينة الذكريات) التى تسبح به حتى تصل إلى (وادى الموت) على (شاطئ الأعراف) . وفى هذه الرحلة الأسطورية يجسم الشاعر صراع الإنسان مع واقعه فى صورة رامزة هى صورة (الريح) التى تعترض سير السفينة :

كلما حاولت لهــن رجوعـــا دفعتها اللجات منها إليهـــا
رقصت فى شراعها الريح حتى حطمته وحطمــت دفتيها (١)

ولكن الشاعر يستطيع أن يهدئ من « رقصة الريح » المدمرة ، التى تهدد انطلاق سفينته وذلك حين تستمع الريح إلى مناجاته المتوسلة .

رحمـــة منك يا رياح ورفقـــا ودعيها ومن ينوح عليهـــا
فله فى الحياة كالبرق آمـــــــال تساريه فى دجى شاطئيهـــا

وعلى هذا النحو يستمر الشاعر فى مطولته -- وفى رحلته الأسطورية -- التى تتكشف خلالها الحقائق شيئا فشيئا ، حتى يبزغ (الحب) بين حطام السفينة ، فينقذ صاحبه من خضم الظلمات الذى يكاد يغرق فيه ، ولا نعجب إذا علمنا أن هذا الحب المنقذ :

هو حب الذيـــن قـــد ذكــروه وشجاهــم بعد الفراق الحنين

وهذه الرؤية امتداد للرؤية الدينية السابقة ، ففى المعتقد الدينى أن سيرة الميت الطيبة تصحبه فى حياته الأخرى ، وفى نهاية الرحلة الرومانسية نرى (الآلهة) التى تصحب الشاعر ، تشفق عليه لطول ما تحمل من مشاق ومتاعب فى حياته ، تلك التى تراها من مكانها العالى :

---

(١) محمد عبد المعطى الهمشرى . الديوان ص ٣٣ .

هى رؤيا حلم ، ويقظته الموت ، وقفر سماؤه من آل

تبدأ العيش فى الذى تنتهى فيه سواء على تغير حـال

ونهار يمضى بساحة ليلين هو العيش وهو عمر خيالى (١)

إن الشاعر وهو فى رحلته الأسطورية لا ينفصل عن واقعه ، ومهما ابتعد عنه فهو فى بعده يحيا (رؤيا حلم) ولا يعيش حقيقة واقعة ، لأنه مضطر للبعد عن الواقع ، ويكون الخروج من (المثال) إلى الواقع — الذى يرجره الشاعر — بالموت . وللأسف فإن هذا هو ما حدث له ، حين انتهت حياته فجأة وهو فى ريعان الشباب ، فى سنة ١٩٣٨ . وهو نفسه مصير الشرنوبى الذى كان يصدر فى شعره من الرؤية نفسها ، فقد انتهت حياته بعد سبعة وعشرين عاماً — فقط — من بدايتها ، كان ذلك فى سنة ١٩٥١ .

---

(١) المصدر السابق . ص ٤٣ .

٥ ــ الموقف الاجتماعي

كان الرومانسيون رغم شعورهم بالاغتراب ، وإحساسهم بالعزلة ، ولجوئهم إلى الوحدة ، شديدى التعاطف مع الجانب الضعيف من الواقع الإنسانى لأنهم « كانوا يفضلون العيش فى خطر ، ومن هنا أخذوا يبحثون عن المغامرات بدلا من السعى إلى الأمان ... فانبثقت الفكرة المصطبغة بالصبغة المثالية ، فكرة الفلاح الذى يحيا حياة شظف فى جهده الذى يبذله فى قطعة أرضه الصغيرة ، ولكنه يعوض عن هذا بأن يعيش حرا ويظل بمنأى عن فساد حضارة المدن » (١) وهذا ما رأيناه فى دواوين محمود حسن إسماعيل الأولى التى يبدو فى قصائدها تعاطفه الشديد مع الفلاح فى القرية المصرية . كما يبدو الموقف نفسه أكبر وضوحا فى شعر الهمشرى الذى تحتل الدعوة إلى التعاون بين الفلاحين جزءا كبيرا منه .

يقول الهمشرى فى (أنشودة النيل) التى نشرت بعد وفاته :

نشرت قوس إخاء رمز نهضتنا   وكم نشرت لنا يا نهر من سور
وكم نشرت خيالا ، كل جوهرة   مركب فى مزيج النور والثمر (٢)

---

(١) برتراند رسل : حكمة الغرب جـ ٢ ، ص ١٤٥ ، ١٤٦ .
(٢) محمد عبد المعطى الهمشرى : الديوان ص ٢١٤ . نقلا عن مجلة التعاون العدد الأول من السنة الثامنة — يناير ١٩٣٩ . ص ٥٤ .

يناجى الشاعر النيل الذى يراه كفيلا بنشر الإخاء ضمن ما ينشر فى الوادى من آيات و(سرور) . وبالتالى فإنه يحقق أعظم الدوافع التى تعمل على تنظيم الحركة التعاونية المصرية . ثم يجمع الشاعر هذه العناصر الواقعية النثرية فى صورة شعرية ، يجعلها ضمن ما يحققه النيل من إنجازات وذلك حين يجعله ناشرا للخيال الذى يحقق للطبيعة المصرية ما تتميز به من جمال مؤلف من (مركب) يتفاعل فى تكوينه مزيج جيد من (النور والثمر [1]) .

كما يظهر فى الموقف الرومانسى تعاطف إنسانى شديد مع ضحايا المجتمع ، ويمثل تعاطفهم مع البغايا أبلغ مظاهر هذا الموقف ، يقول محمود حسن اسماعيل على لسان إحداهن :

واس يا دهــر وكفكف من صـــروفى	وأعـــنى
طال بالعــار على الدنيا وقـــــــوفى	لا تلـــمنى
وخبت من خــزيها تحت شغـــوفى	نار حزنى
ما الذى فى زلــة الجسم الضعيـــف	كان منى
بعـــت عـــرضى يا إلهـــى برغيـــف	فاعف عنى[2]

يرى الشاعر أنه — لإحساسه بإنسانية البغى — يصلح أن يكون شفيعا بينها وبين الذات الإلهية ، فيتلمس لها — وهو يتوسل إلى الله — سببا اجتماعيا للسقوط ، وهو الفقر الذى أجبرها على بيع عرضها برغيف .

وغالباً ما نجد هذا الموقف مرتبطاً بالتوسل إلى الله لكى يعفو عن خطأ البغى . . يقول صالح جودت :

يا إلهى كيف أعـــددت لهـــا	بعد دنياها عذابا ؟ هل تليق ؟
أشقى الدهـــر يبقى بعـــــــده	هى بالرحمة فى الأخرى خليق[3]

---

(١) يمثل (النور والثمر) أهم المفردات التى تتكون منها دائرة الحقل فى المعجم الرومانسى . انظر فصل (المعجم) ص ٨٣ من هذه الدراسة .

(٢) محمود حسن اسماعيل : هكذا أغنى ، ص ٢٢٠ .

(٣) صالح جودت : ديوان صالح جـــودت .
ط. المصرية الأهلية الحديثة . القاهرة ١٩٣٤ . ص ٢٣ .

وتصل الشفقة بالضعفاء إلى درجة البكاء عند بعض الرومانسيين ، فهذا مختار الركيل يتخذ من دمعه مواسيا لايملك سواه ، فهو فى الأبيات التالية يبكى الشقاء الذى ألم بفلاح قريته :

هذى المحاسن فيك أضحت شائهات لا تزينك
مد الخراب رواقه فيها فضج له أنينك
فبكيت لما أن شهدتك فى الأسى ذبلت جفونك
ونظرت من خلال الدموع إليك علّى أستبينك
فإذا بسجن مظلم والمزارع المضنى سجينك (١)

يأتى صالح الشرنوبى متصلا بالتجربة الاجتماعية لدرجة الاتحاد معها ، وقصيدته (ابن الطريق) (٢) تعطى هذه الرؤية ، لأن الشاعر وهو يتحدث عن التجربة (ابن الطريق) بصيغة المخاطب ، يبدو كأنه يتحدث عن همومه الخاصة إزاء محنته مع المجتمع الذى يعايشه :

ألقت عليك الليالى ثوبها البالى   وضمت مابين تجوال وتسآل
أيامك السود عقد ضل ناظمه   وجيد عمرك مذبوح كآمال
ويحى عليك هشيما ضمه كفن   ودرة غيبت فى قبر أوحال
ويحى عليك وويحى منك ما رهنت   من نار بلواك أصلابى وأوصالى
أنا الذى ضاقت الدنيا بفرحته   ولم تضق بجراحاتى وإعوالى

وفى القصيدة يتتبع الشاعر الموقف الاجتماعى ليكشف عن جذوره التى أفرزت الظاهرة الاجتماعية ، التى رأى نفسه واحدا من ضحاياها .. فيقول :

---

(١) مختار الوكيل : الزورق الحالم . ص ٧٨ .
(٢) صالح الشرنوبى : الديوان . ص ١٦٣ .

هذى القصور التى تاهت بساكنها ... عادت إلى صحبها الساجين وما عادا

لم يكفه المال دنساتا بملمسه ... فشاد من ماله فى الأرض أطوادا

أنسته آماله آمال إخوته ... فعاث فى الأرض إعداما وإفسادا

وملء هذى الدنا أشلاء مذبحة ... كأن القضاء بها سوطا وجلادا

فى القصيدة ثلاثة إخوة ، يوحد الشاعر بين اثنين منهما هما الشاعر نفسه وابن الطريق ، فيضعهما فى كفة مواجهة لكفة أخيهما الثالث (ساكن القصور) الذى أتاحت له قصوره فرصة أن يطغى على أخويه ، ليحقق بطغيانه أطماعه الخاصة ، فعاث فى الأرض إعداما وإفسادا ، وقد ساعده على ذلك ، استسلام أخويه الفقيرين لدعوى القضاء والقدر ، التى تحولت بقناعتهما إلى سوط وجلاد .

وتظل الكفة المرجوحة (الشاعر وابن الطريق) — بالرغم من ذلك — على وعى كامل ، بالمأساة ، وبحقيقة أن التفاوت الاجتماعى هو الذى يصنع هذا القضاء وبسلطه على الضعفاء ، يتجه إلى الشاعر ليخاطبه متوسلا :

وأنت يا أيها القاضى الذى عصفت ... أحكامه بضحايا الماء والطين

رحماك إن الضحايا غاب كوكبهم ... وحرموا سمعهم عذب الأرانين(١)

إن القاضى — هنا — لم يعد هو الإله الذى تشفع إليه الشعراء السابقون على الشرنوبى من الرومانسيين ، والذى يبدو (القضاء والقدر) تجسيدا له فى الرؤية الرومانسية (١) لكن هذا الإله هو فى حقيقته واقع اجتماعى ، إنه (الثرى) الذى يمثل الطبقة المالكة للواقع والمسيطرة على مقدرات الأغلبية من أفراده ، فى هذا الموقف الرومانسى قام الشاعر بالكشف عن الحقيقة باعتباره من أهم وظائف الشعر عند الرومانسيين ، لأن « الشاعر

---

(١) الأرانين : جمع (إرنان) وهو الصوت الصادر من حركة التصفيق عند الغناء .

حين يغنى أغنية ينضم إليه فيها كل بنى البشر إنما يكون بحضرة الحقيقة .. فيقدمها لنا كأنها صاحبنا الحاضر ، وصديقنا الذى لا نراه» (١)

وقد يلون الرومانسى موقفه الاجتماعى بشئ من السخرية ، وهى الملمح الذى يميز شعر محمود أبوالوفا (ت ١٩٧٩) الذى يقول مخاطبا الأغنياء الحاكمين سنة ١٩٥١ فى أعقاب حريق القاهرة :

تسمعون الآن شكوى الفقراء
دائما يشكون ظلم الأغنياء
ما الذى تشكونه ياجهلاء !
عندنا (الراديو) وسهرات المساء
وليالى (أم كلثوم) الوضاء
ليلة واحدة فيها الغناء
عن غذاء ، وكساء ، ودواء
بل عن السودان أيضا ، والجلاء (٢)

يسخر الشاعر من الواقع الطبقى حيث يسيطر الأغنياء على الأغلبية من ضحايا الفقر والجهل والمرض والاستعمار .

وعن نفس الموقف الموشى بالسخرية يصدر عبد العزيز عتيق (ت ١٩٧٥) فى قصيدة بعنوان « سوف » قالها فى نفس التاريخ تقريبا الذى قال فيه أبو الوفا قصيدته السابقة ، بعد خطبة العرش سنة ١٩٥١ :

(سوف) يا (سوف) قد سئمناك فينا
خدعة حلوة وحلم نهار
(سوف) يا (سوف) وانتظرنا قرونا فإذا بالرجاء محض انتظار

---

(١) محمود الربيعى : نقد الشعر . ص ٩٧ .
(٢) محمود أبو الوفا – دواوين شعره ..
ط . الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٧ . ص ١٩٣ .

سكنا طيبا وروضا نضيرا ... سوف – ياقومنا – نرد الصحارى

ذخرتها لنا الجدود دهورا ... (سوف) من جوفها ننفض كنوزا

وإذا بالرجاء محض انتظار (١) ... وانتظرنا مؤملين طويلا

لقد كان الواقع الاجتماعى الذى يصوره الشاعر فى القصيدة مطحونا تحت رحى أمراضه الاجتماعية والسياسية والاقتصادية ، وكانت قوته الوحيدة التى يمكنها أن ترفع عنه ضغط هذه الرحى فى يد الحكومة التى يمثلها الملك الذى كان يتجلى كل عام فى (خطبة العرش) بسيل من الوعود بما يحققه للشعب المصرى فى العام القادم ، ولم يكن أمام الأغلبية المطحونة سوى الانتظار – الذى يتكرر فى نهاية كل مقطع من القصيدة – بدون أمل ، حتى أصبح الانتظار أبديا ، لا طعم له ، ولا أمل وراءه ، وأصبح الأمر – حل المشكل الاجتماعى المصرى – فى حاجة إلى حركة أقوى ، لم يصرح بها الشاعر ، لكن قصيدته أنبأت بها .

وقد يصدر الشاعر الرومانسى عن رؤية تقليدية للواقع الاجتماعى مثلما حدث مع على محمود طه ، الذى أفرد أكثر من نصف قصائد ديوانه « شرق غرب » الصادر سنة ١٩٤٧ . للأحداث الوطنية سياسية واجتماعية (خمس عشرة من خمس وعشرين قصيدة) فكانت – على حد قول محمد مندور – « تجميع لأصداء الرأى العام الوطنى فى هذه الحقبة ولكنها لا تسمو إلى مرتبة القيادة الجماهيرية أو الفكرية » (٢)

وعلى العكس من على محمود طه يأتى موقف ابراهيم ناجى فى شعره الاجتماعى والسياسى رومانسيا حيث تمتزج فيه قضايا (الواقع) بهموم (الذات) فى وحدة تشكيلية جيدة ، تبعد معها فكرة (المحاكاة) أو أن تكون القصيدة (مرآة للرأى العام) ، وتقترب من أن تكون (تعبيرا) عن ذات الشاعر ، ويتم هذا للشاعر حين يمزج بين العام والخاص فتتكون « تجربة تنبع من صميم وجدانه ، وتتلون بأسلوبه الشعرى الخاص ، فلا يصبح الحديث عن مقاومة الاحتلال والكفاح فى سبيل الحرية مجرد

(١) عبد العزيز عتيق : أحلام النخيل ص ٣٤ .

(٢) محمد مندور : الشعر المصرى بعد شوقى . الحلقة الثانية . ص ١٥٤ .

نمط من أنماط الشعر تغلب عليه الرصانة المسرفة ، والنبرة العالية والعبارات المألوفة ، بل يصبح وجها آخر من وجوه الحرية الذاتية ، له ما للتجربة الذاتية من شخصية وتنوع » (١)

وتتصل علاقة ناجى فى الشعر بالمجتمع منذ ديوانه الأول، الذى جاء فى إحدى قصائده :

وطنى أنت ، ولكنى طـريـد أبدى النفى فى عالم بـؤسى
فإذا عدت ، فللنجوى أعـود ثم أمضى ، بعدما أفرغ كأسى (٢)

يجسم الشاعر فى هذين البيتين موقفه السياسى من الوطن ، فى رؤية رومانسية حادة ، فهو — منذ البداية — يقرر انتماءه الحقيقى ، بتقديمه الوطن وإضافته إلى نفسه (وطنى)، وتأكيده بالضمير (أنت) ، لكنه فى الجملة ذاتها يستدرك على هذه الحقيقة المؤكدة ، حقيقة الانتماء ، حين يجد نفسه (طريدا) يعانى أقسى أنواع الاغتراب (أبدى النفى فى عالم بؤسى) ، غير أنه لا يستسلم لذلك النفى ، بل إن انتماءه يدفعه بقوة إلى (الوطن) ، فيعود إليه ، ليكتشف من جديد أنه فى غير وطنه الذى ينبغى أن يحتويه ، إنه فى موقف المبعد عنه الذى لا يملك غير (النجوى) يبثها إلى محبوبه ، ثم يمضى فى (اغترابه) بعد ما (يفرغ كأسه) أسى على أرض المحبوب (الوطن) .

وفى تنوع آخر للموقف الرومانسى نجد ناجى يقترب أكثر من الوطن محاولا أن يكشف عن وجهه الخداع ، ويخلع عنه قناع الزيف ، فيقول :

أجبت يا دنيـاى من تخـدعين إنى امرؤ ضاق بهذا الخـداع
مزقت عن عيشى هنى السنين لأننى مزقت عنك القنـاع
وارحمتـاه للقـوى الصبـور يقضى الليالى فى كفاح سخيف
وكيف لا أبكى لكـدح الفقـير أقصى مناه ، أن ينال الرغيف (٣)

---

(١) عبد القادر القط : الاتجاه الوجدانى . ص ٢٥٠ .

(٢) إبراهيم ناجى : الديوان (وراء الغمام) . ص ١٥٠

(٣) المصدر السابق ص ٢٧ .

إن الشاعر يضيق بالخداع فيمزق عن الواقع الاجتماعي قناعه الزائف ، ثم يكتشف أنه بذلك يمزق عن نفسه الرداء الذي يحميه ، وهو (راحة البال وهنى السنين) ، فيضع نفسه فى موقع المغترب المنفى فى وطنه ، الذى لا يملك سوى (النجوى = الشعر) سلاحا يعينه على تحمل هذا الواقع القاسى ، وكأسا يريقها من جديد على أرض الوطن .

ويرقى الشاعر فى التعبير عن هذا الموقف حين يخاطب محبوبته وسط ظلام الحرب العالمية الثانية ، فيوحد بين المحبوبة والوطن فى بنية واحدة .

يقول ناجى :

أيا مصر .. ما فيك العشية سامـــــر ولا فيك من مصغ لشاعرك الفرد

أهاجرتى .. طال النوى فارحمى الذى

تركت بديد الشمل منتثر العقـــــد

فقـــدتك فقدان الربيع وطيبه وعدت إلى الإعياء والسقم والوجد

وليس الذى ضيعت فيك بهين ولا أنت فى الغياب هينة الفقد(١)

ينجح ناجى – خلال هذا النموذج – فى تشكيل موقفه من الوطن ، حين يصعد بالحبيبة الخاصة لتصبح (معادلا موضوعيا) للمحبوبة الأكبر (الوطن)(٢)

ثم يصعد الشاعر الرومانسى درجة أعلى حين تتحول المحبوبة فى قصيدته فتصبح رمزا للوطن ، وفى هذا المستوى (الرمزى) يقوم الشاعر « بتنقية الرمز من تخوم المادة وتفصيلاتها ، لأنه يبدأ من الواقع ، ولكنه لا يرسم الواقع ، بل يرده إلى الذات ، وفيها تنهار معالم المادة وعلاقاتها الطبيعية ، لتقوم على أنقاضها علاقات جديدة مشروطة بالرؤية الذاتية للشاعر » (٣)

---

(١) المصدر السابق (ليالى القاهرة) ص ١٢١ .
(٢) انظر : طه وادى : (شعر ناجى) ص ٩٠ .
(٣) محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية .. ص ١٤٠ .

ويتجلى هذا البعد الرمزى للموقف الاجتماعى عند محمود حسن إسماعيل فى بعض قصائده ، التى نختار واحدة منها وهى « عبيد الرياح » التى يصور فيها شقاء (المراكبية) وهم يجرون حبال السفن مصارعين التيار ، ليدفعوا بها — فى النيل — صوب الجنوب .

يقول الشاعر :

رأيتهم فى غروب كئيب ... يعز على شمسهم أن تغيب
حدتهم بأشلاء ضوء ذبيح ... يعصفر أشباحهم باللهيب
جبابرة عوذوا للهواء ... وبثوا رقاهم لريح المغيب
يلوحون صفا وئيد الحراك ... كأنهم صلبوا فى الكثيب
يسيرون سير الهوان المريب ... ويمشون مشى الزمان الكئيب
فتحسبهم أوغلوا فى الخيال ... وعينك تأخذهم من قريب
على صدرهم من غضون الكفاح ... أفاعى حبال تلف الجنوب
تجاذبهم خطوهم للوراء ... فهم من عناد بقايا حروب
سواعدهم موثقات الزنود ... ولكنها عدة للهبوب
تشق الفضاء بأصفادها ... فتنشق أجوازه أو تذوب (1)

إن هذا التصوير الشعرى ليس وقفا على تجربة جزئية أو ترجمة لموقف الرأى العام فحسب ، وهل يمكن أن تكون هذه الدرجة العالية من التحمل والقوة والصبر فى مواجهة الرياح العاتية قاصرة على الجهد الذى تبذله طائفة المراكبية فى النيل ؟ وهل يمكن — مهما بلغت قوة هذه الرياح أو ثقل وزن السفينة — أن تدفع بكل هذا التوتر الإنسانى إلى القصيدة ؟

---

(1) محمود حسن اسماعيل : أين المفر .
ط : مؤسسة فهد المرزوق (الطبعة الثانية) الكويت ١٩٦٧ . ص ٩١ .

إن الإجابة على هذه التساؤلات تصبح بداهة بالنفى : لأن كل هذه العناصر الواقعية يستخدمها الشاعر فى تشكيل البعد الرمزى الذى يشحن التشكيل الشعرى ، إن الشاعر فى القصيدة يتكئ على إحدى صور الشقاء الإنسانى فى الواقع ، أى إنه بدأ انطلاقه من الواقع ثم حول هذه التجربة الجزئية إلى قناع استطاع أن يحمله بدلالات العذاب الواقعى بأسره ، وعنوان القصيدة يؤكد من البدء هذه الرؤية ، فالشاعر يسمى قصيدته (عبيد الرياح) ، كما تؤكدها كذلك آخر وحدات القصيدة التى جاء بها الشاعر لتكشف عما يظن أنه قد غمض على متلقى القصيدة :

عبيد الرياح ؛ كلانـــا رقيـــــق فغنوا وسلوا عبيد الخطوب

بهذا البيت — وهو آخر أبيات القصيدة — يلح الشاعر على دلالة القناع الرمزى ، وهى أن العبودية فى الواقع الاجتماعى واحدة والقيد واحد ، سواء فيمن تقيد الرياح حركتهم لتحقيق إنسانيتهم فى التجربة الخاصة ؛ أوفيمن تكبل الخطوب — وهى أشد وقعا وكثافة من الرياح — حركتهم لتحقيق حريتهم وبالتالى حرية الوطن كله .

ومن هنا فإن الشاعر الرومانسى — وهو يصدر عن هذا الموقف من المجتمع — كان ينطلق من رؤية واعية للواقع المصرى فى الأربعينيات ، وقد أكد بموقفه أنه من بين الطليعة الرومانسية التى حققت للقصيدة العربية من النضج الفنى ، حين انتقلت بها إلى التشكيل بالرمز ، وبمعنى أكثر دقة حين انتقلت من لغة النثر إلى لغة الشعر ، التى تجعل « الأشياء المألوفة تبدو كأنها غير مألوفة » (1) وهى إحدى الوظائف الجديدة التى أكدت عليها المدرسة الرومانسية التى تعنى بالشعر إضفاء مغزى رفيع على الأشياء المألوفة ، وإلقاء مظهر باهر على الأشياء المعتادة ، وإسباغ روعة المجهول على ما نصادفه كل يوم » . (2)

(1،2) أرنست فيشر : ضرورة الفــن
ترجمة : أسعد حليم . ط الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . سنة ١٩٧١
ص ٧١ .

أدوات التشكيل

● أدوات التشكيل

١ ـ المعجم الشعرى .
٢ ـ الصورة الشعرية .
٣ ـ موسيقا الشعر .
٤ ـ الوحدة الفنية .

أدوات التشكيل

أدرك الرومانسيون أن الموقف الأدبى لايتشكل بغير أدوات فنية خاصة ، باعتباره « قيمة مثالية روحية تبعد عن القيم النسبية ، لتقترب من القيم المطلقة التى تعلو على واقع الزمان والمكان »(١)

وقد أدى بهم هذا الإدراك لقيمة الشعر ، إلى وضع الشاعر فى درجة النبى صاحب « الرسالة الإنسانية النبيلة » ، على حد قول على محمود طه :

هبط الأرض كالشعاع السنى   بعصا ساحر وقلب نبى (٢)

ومن هذه الرؤية لطبيعة الشعر ، انبثقت رؤيتهم للأدوات التى يتشكل منها الشعر ، والتى عن طريقها يتم (التعبير) عن ذات الشاعر وما ينعكس على صفحتها من رؤى وخيالات وتجارب وأفكار . وكان طبيعيا ألا تسعفهم اللغة التقليدية ، لغة الشعر الإحيائى ، الذى جاءت حركتهم تمردا عليه ، ولذا فإنهم لجأوا إلى لغة جديدة شكلت معجمهم الشعرى ، وصورهم

---

(١) عباس محمود العقاد : ساعات بين الكتب .
مطبعة السعادة بالقاهرة سنة ١٩٥٠ ص ٤٢٠
(٢) على محمود طه : الملاح التائه ، ص ١١ .

الشعرية ، كما قاموا بدور ملموس فى مجال التجديد الموسيقى للغة الشعر ، وكان لإنجازهم فى مجال (الوحدة الفنية) للقصيدة ، أكبر الأثر فى أن تتحول القصيدة من مجموعة متراصة من الأبيات ، إلى كيان عضوى تتآزر داخله كافة العناصر (الأدوات) المكونة للتشكيل الشعرى : من ألفاظ ، وجمل وصور ، ورموز ، وأنغام موسيقية ، لتعمل — معاً — فى منح القصيدة القدرة على التماسك ، وتمنحها فى الوقت نفسه ، القدرة على حمل الدلالة الشعرية ، على النحو الذى يوضحه هذا القسم من الدراسة .

١ - المعجم الشعرى

حين جنح الرومانسيون إلى التعبير عن موقفهم من الذات والمرأة والطبيعة والكون والواقع الاجتماعى ، كانت لهم لغتهم الشعرية الخاصة ، التى شكلت عالمهم الشعرى ، والتى تعتمد مجموعة من الألفاظ التى تشكلت ، من تنظيمها فى النسيج الشعرى ، قصائدهم ، وكانت هذه الألفاظ - إلى حد كبير - جديدة على الشعر العربى ؛ بقدر ما حملت من قدرة على الإيحاء ، وكان أحمد زكى أبو شادى من أكثر الرومانسيين إلحاحا على ضرورة أن ينتقى الشاعر من الألفاظ « ما خف جرسه على السمع ، ووصل تأثيره إلى القلب ، فأجاد تنسيقه وصقله مرة بعد أخرى ، حتى إذا سمعته رأيت فيه قوة جاذبة ، وحسنا شائقا يدفعك إلى الإصغاء » (١)

وكانت هذه الألفاظ التى تشكل منها المعجم الرومانسى ، هى التى ترتبط بالتعبير عن ذات الشاعر وعلاقتها بالواقع الخارجى ، كما ينعكس على هذه الذات ، ومن هنا فإنهم قد أكثروا من « استعمال الألفاظ المرتبطة بالطبيعة والألفاظ المتصلة بالجو الروحى » (٢) وكانت هذه الألفاظ - فى سياقها تأتى « محملة بالدلالات الشعرية والجمالية ، تتردد فى عباراتهم وصورهم » (٣)

---

(١) أحمد زكى أبو شادى : قطرة من يراع فى الأدب والاجتماع مطبعة الظاهر بالقاهرة سنة ١٣٢٦ هـ . جـ ١ . ص ٥٣ .

(٢) أحمد هيكل : تطور الأدب الحديث فى مصر . ص ٣٤١ .

(٣) عبد القادر القط : الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر ص ٣٩٦ (١).

مثل القيثارة والخريف ، والربيع ، النور ، العشب ، والفراشة ، والزهرة والخيال ، والشعر ، والنهر ، والرؤى ، وغيرها . فكانت من أكثر الألفاظ شيوعا فى قصائدهم ؛ ومنها تكون معجمهم الشعرى ، مع مجموعة من الألفاظ المتصلة بالحقل والنور والموسيقى والغناء والسحر والطيف والطيور والغربة والحنين والوحدة والشجن والأسى ، والدموع وغيرها .

وقد كثر فى لغتهم الشعرية استخدام بعض التعابير التى تتكون من لفظين متتاليين يشكلان صورة جديدة من حيث مصدر الخيال ، مثل شاطئ الأعراف ، وراء الغمام ، أزهار الذكرى ، أغانى الكوخ ، وادى الحسن ، اللهب المقدس ، الشاطئ المجهول ، الزورق الحالم ، حجب الغيب ، نهر النسيان ، أحلام التخيل ، بحر العدم . وهذه التعبيرات تشترك فى كونها « تثير فى النفس أحلاما ورؤى وأحاسيس مبهمة ، تنتقل بها إلى أودية خيالية بعيدة ، تبعث بها ذكريات قديمة ، أو تخلق فيها علاقات بين أشياء تبدو غريبة » (١)

وتقدم هذه المقطوعة التى يصدر بها حسن كامل الصيرفى ديوانه الثالث « صدى ونور ودموع » صياغة شعرية لبعض مفردات المعجم الرومانسى ، حيث يقول فيها :

صدى ، ونور ، ودمع ... شعر له القلب نبع
ما زينته يراع ... ولا تخطاه طبع
فى كل مطلع فجر ... له مع الطير سجع
وكل مغرب شمس ... له مع النجم سطع
وكل نغمة عطر ... له مع الزهر ضوع

---

(١) أحمد هيكل : تطور الأدب الحديث فى مصر ، ص ٣٤٠ .

رتلتــــه فى خشوع والشعــــر للروح شرع

صـــلاة رُوحٍ كـــريم للحب والخير يدعو [1]

والتماسا لمزيد من الدقة والتحديد، تمضى الدراسة فى هذا البحث، من العام إلى الخاص، الذى يتركز أساسا حول المعجم الشعرى لواحد من الرومانسيين المصريين، لم يقف عنده النقاد السابقون الذين اكتفوا بالوقوف أمام كبار هذه المدرسة، وهذا الشاعر هو عبد العزيز عتيق، صاحب « أحلام النخيل » [2] وقد دفع إلى اختياره كونه من أخلص الشعراء للاتجــاه الرومانسى، على النحو الذى سبق تحديده فى دراستنا للموقف، كما دفع إلى الوقوف أمامه ذلك التجاهل الذى عاناه شعره منذ صدور بواكيره الأولى فى سنة ١٩٣٢ وحتى نهاية حياته فى سنة ١٩٧٥، بل إن هذا التجاهل النقدى لشعره، قد امتد بعد رحيله حتى كتابة هذه الدراسة.

وغنى عن الذكر — منذ البداية — أن الألفاظ التى يتكون منها معجم الشاعر هى جزء أساسى من التشكيل الجمالى الكامل لشعره، بحيث يستحيل فصلها عن كل من البناء والصورة الشعريين، فهذه الألفاظ هى نفسها التى تنبنى عليها التجربة الشعرية فى تشكيلها الجمالى، وهى نفسها التى تتركب منها الصورة — أو الصور — الشعرية [3].

---

(١) حسن كامل الصيرفى : صدى ونور ودموع.
ط. الشركة العربية للطباعة والنشر. القاهرة سنة ١٩٦٠ ص ١١.

(٢) اعتمدت الدراسة على طبعة سنة ١٩٦٠ من الديوان، لأنها تتضمن قصائد الديوانين السابقين عليها وهما (ديوان عتيق ١٩٣٢) و (أحلام النخيل ١٩٣٤). وما تلاهما من إبداع الشاعر حتى ١٩٥٣، كما ورد بمقدمة الديوان وتواريخ الإبداع المثبتة على القصائد. وتقع الطبعة الأخيرة فى ٢٥٦ صفحة من القطع الكبير، وتحتوى على ٩٧ قصيدة و ١٩ مقطوعة (أقل من سبعة أبيات).

(٣) انظر : عبد القادر القط : الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر. ص ٤٢٠.

ولقد تبين من إحصاء الألفاظ فى المعجم الرومانسى للشاعر ، أنه قد استخدم فى ديوانه (٤٢٤) أربعمائة وأربع وعشرين لفظا ، بلغ تكرارها فى الديوان (٢٣٧٦) ألفين وثلثمائة وست وسبعين مرة .

وقد تردد استخدام هذه الألفاظ فى تسع دوائر دلالية ، وهذه الدوائر بحسب مرات تكرارها هى :

(١)	الحقـــــل	١٤٦ كلمة	، تكررت ٧٢٦	مرة
(٢)	النـــــور	٥٦ كلمة	، تكررت ٤٦	مرة
(٣)	العشـــق	٣٨ كلمة	، تكررت ٣٠٨	مرة
(٤)	الطغيـــان	٣٧ كلمة	، تكررت ١٣٨	مرة
(٥)	المـــوت	٤٣ كلمة	، تكررت ١٣٧	مرة
(٦)	الديـــن	٦٠ كلمة	، تكررت ١٢٥	مرة
(٧)	الزمـــن	١٧ كلمة	، تكررت ٩٤	مرة
(٨)	المعتقد الشعبى	١١ كلمة	، تكررت ٣٣	مرة

ولما كانت قصائد الشاعر التى تحتويها مرحلة البحث (١٩٣٢-١٩٥٢) قد بلغت خمسا وسبعين قصيدة ، والملاحظ أن دوائر المعجم التسع قد تجادلت فنيا خلال مسيرة الشاعر الإبداعية، ومضت متطورة فى قصائده، لتتكون منها منظومة من الألفاظ ؛ تسير فى نموها عبر خط إحصائى على النحو التالى :

أولا : صعود درجة استخدام مجالى الحقل والنور ، فى بداية المرحلة (الثلاثينيات) :

يقول الشاعر فى قصيدة « ليلة الزورق » التى كتبها سنة ١٩٣٤ :

قلت والبدر حالم والدرارى [illegible] ذاهلات والكون وسنان صاح

يارجاء القلب الجريح وما زال ، أما آن أن تداوى جراحى ؟

بى ظماء إلى [illegible] واشتياق [illegible] لوجهك [illegible] إن ضاح

قــد سهونا عــن الحياة وبتنا | فى محيط من الطلاقــة ضاح
فابعثى النور فى جــوانب نفسى | وارحمينى من وحشة الأرواح
شد ما ضقت بانفرادى وسهدى | واغترابى فى غدوتى ورواحى
أنا لولاك لم أعش فى حيــــاة | ثقلت محملا وساءت مقــرا
ليس تصفو لنا وهيهات تصفــو | للذى ازداد باختنائق خبرا
أنت جمَّلتها لعينى ونفســى | وفؤادى فلست آلوك شكرا
فتعالىْ نعش هنا فى حمى النيل ، | وننسى مآسيها أوسرا
نتناغى كالطير فى كنف الدوح ، | ونطوى الساعات أنسا وبشرا
ذاك لب الحياة بل ذاك أنــدى | ما حوته الحياة برا وبحرا[1]

الشاعر — هنا — فى ربيعه الشعرى، متفتح الروح والنفس لاستقبال الحياة، يستعين فى تحصيل البهجة وامتلاكها بحبيبة لا يسميها ؛ ويؤثر أن يخاطبها بضمير المخاطب « يارجاء القلب ، أن تداوى جراحى ، حديثك ، وجهلك ، ابعثى النور ، ارحمينى ، لولاك لم أعش .. أنت جملتها ، لست آلوك شكرا ، فتعالى نعش » .

وهذه المحبوبة التى يوجه إليها الشاعر خطابه ، هى التى هيأته للخروج من عزلته ، ومن « الظلام » الذى ملأ « جوانب نفسه » ، فمجيئها إليه هو الرحمة التى تنتشله من مشاعر « الانفراد والسهد والاغتراب » التى تجسمها عبارته « وحشة الأرواح » فى نهاية البيت السادس ، وهذا الإحساس الحاد، بالاغتراب، يأتى نتيجة لوجود الشاعر فى واقع قاس — فى بداية الثلاثينيات — تصوره عبارة « لم أعش فى حياة ثقلت محملا وساءت مقرا » ويشترك الشاعر فى هذه الرؤية للواقع مع شعراء مدرسته جميعا — على النحو الذى اتضح فى مبحث الموقف الاجتماعى — ولولا وجود الحب، وارتباط الشاعر القوى بمحبوبته التى تشاركه « زورقه » لصارت حياته كالعدم ، إن وجود الحبيبة يمثل فى هذه القصيدة ، وفى غيرها من قصائد

(١) عبد العزيز عتيق : أحلام النخيل . ص ١١٨ .

هذه المرحلة . السند والمعين للشاعر الرومانسى المغترب ، الذى يدفع إلى التجاوز بالنسيان لكل « ما ساءنا أو سرا » .

ومن نفس المعجم الشعرى ينطلق يوسف خليف فى التعبير عن موقفه من الحبيبة ، التى :

أقبلت فى بسمة كالصبح مشرقة قد أيقظت من سبات اليأس وسنانا
وحولت كل ما حولى باسمــة وحولت كل ما حولى جذلانا
وقلت للقلب : قد ولت مواجعنا
فاسحب على باكيات الأمس نسيانا (١)

ومن المعجم نفسه كانت قصيدة على محمود « سيرا نادا مصرية » ، التى يقول فيها مخاطبا المحبوبة :

دنا الليل الآن يا ربة أحــلامى
دعانا ملك الحب إلى محرابه السامى
تعالى فالدجى وحى أناشيد وأنغام

سرت فرحته فى الماء والأشجار والعشب
تعالى نحلم الآن فهذى ليلة الحب (٢)

فالحبيبة عندالشاعر الرومانسى هى التى تعينه على تجاوز اليأس إلى الأمل ، والعبور من الظلام إلى النور ، وهى التى تفتح أمامه مجال الطبيعة الرحب ، الذى يتفجر فى القصيدة عبر المجال الدلالى لألفاظ الخصوبة والنور .

فمن مجال الحقل فى قصيدة عتيق نجد الألفاظ « عذبا ، محيط ، الطير ، الدوح ، أندى ، البحر » . ومن دائرة النور نجد ألفاظاً ثمانية هى : « البدر ، وسنان ، الوضاح ، الطلاقة ، ضاح ، النور ، تصفو ، مشرقة » :

---

(١) يوسف خليف : نداء القمم . ص ٨٨ .
(٢) على محمود طه : الديوان (ليالى الملاح التائه) . ص ٣٠١ .

ومجمـــوع ألفاظ المجالين السابقين يزيد على ألفاظ المجـــالات الدلالية الأخرى ، حيث تأتى أقل من نصف ألفاظ مجالى الحقل والنور (٨ : ١٥) ، فنجد من مجال الطغيان أربعة ألفاظ هى « وحشة . الانفراد ، السهد ، الاغتراب » . ومن مجال العشق ثلاثة ألفاظ « رجاء القلب ، ظمأ ، اشتياق »

وإذا كانت مفردات الطبيعة « من دائرتى الحقل والنور » قد زادت من حيث توظيف معجمها فى النموذج السابق من شعر عبدالعزيز عتيق ، فإنها ستظل كذلك فى قصائده الأولى (التى كتبت فى الثلاثينيات) ومن هذه القصائد قصيدة بعنوان « وحى لقاء » يقول فيها :

أى بشر لم تسكبى فى حيـــاتى ؟ أى نور فى جوها لم تريقى ؟
أى فجـــر معطـــر .. قمرى أنت لم تطلعيه عذب الشروق
الزمان الذى لقيتك فيـــــه بهجة العمر ، مبدأ التوفيق
والمكان الذى وجـــدتك فيه خير حقل من الشذى المرموق
كنت بالأمس غارقا فى قيودى وأنا الآن دائم التحليق
كالخيال الطروب ، كالنسم العابر وهنا ، وكالضياء الدفـــوق
كالرجاء المنغوم ، كالفرح الملقى بأسبابه لكل فـــــريق
هكـــذا نضرت يداك حيـــاة كنت من قفرها بهم وضيق (١)

إنه الموقف ذاته من الحبيبة ، يتجلى فنيا بالأسلوب نفسه ، من حيث استخدام ألفاظ المعجم الرومانسى — مع اختلاف قليل فى نسبة الاستخدام — فالحبيبة التى ما زال الشاعر يناجيها — متحدثا عنها بضمير المخاطب — (نضرت) بيديها حياته ، وقد كانت قبلها قفرا ، وكان هو من قفرها (بهم وضيق) ، فلما أقبلت الحبيبة سكبت البشر كله فى وجوده ، وأراقت النور فى جو حياته ، وأطلعت فى ليله فجرها البدرى عذب الشروق ، وكانت اللحظة التى جمعت بين الشاعر والمحبوبة — زمانا ومكانا —

---

(١) عبد العزيز عتيق : أحلام النخيل . ص ١٣٦ .

« بهجة العمر ، وبداية التوفيق ، وخير حقول الشذى » لقد انتشله هذا هذا اللقاء الحبيب من « الغرق فى قيوده » . فأصبح معبأ « دائم التحليق ، لقد تسامى إلى روح مجنح « كالخيال الطروب ، والنسم العابر ، والضياء الدفوق ، والرجاء المنغوم ، والفرح العميم ، والغناء المنتشر فى الكون ، والغمام الرقيق » .

إنها تقريبا ألفاظ المعجم نفسها التى ترددت فى النموذج الأول . فوجود الحبيبة جعل اللغة الشعرية تنفتح على مجال الحقل (١٣ لفظا) والنور (ثمانية ألفاظ) وتلحق بهما دائرة الفن (أربعة ألفاظ) ، والعشق (لفظان) بينما نجد الوجود الضئيل نفسه لمجال الطغيان (لفظان) والزمن (لفظ واحد) .

ثانياً : توسط درجة استخدام دائرتى الحقل والنور فى منتصف المرحلة (أوائل الأربعينيات) .

وتمثل هذه المرحلة من مراحل تطور المعجم الشعرى عند عبد العزيز عتيق قصيدة بعنوان « مأساة عمرى » كتبها عام ١٩٤١ ، وهى من ثلاثة وعشرين بيتا ، قسمها الشاعر إلى جزئين ، يميل أولهما بشكل ملحوظ إلى كيفية استخدام المعجم فى المرحلة الأولى ، بينما يأخذ الجزء الثانى — من حيث دلالة المعجم — منحنى جديدا .

الجزء الأول :

ناداك من خلل الغيوب ، ودعاك بالصوت الحبيب
ومشى إليك على المروج الخضر كالنغم الطـروب
فى صدره وهج الشباب ورأسه أثـــر المشيب
نشوان يحلم بالمنى فى ظــــل شاطئك العجيب
هيمان يعدو خلف طيفك فى هوى وجـوى غريب
فيراك فى الليل الغـريب وطلعة الفجر القشيب

ويراك فى ألق الصباح وميعة الغصن الرطيب
ويراك فى فرح الشروق وفى تهاويل الغروب
ويراك فى صور الربيع مضمخات بالطيوب
ويراك فى لطف الندى ، فى الحقل ، فى الروض الخصيب
فى الجدول المنساب يهزج للبعيد وللقريب
فى أغنيات الطير تدخل بالعزاء على القلوب
فى كل معنى من معانى الحسن ، فى الكون الرحيب (١)

فى هذا الجزء — وهو بداية القصيدة — يغلب مجالا الحقل والنور بشكل لافت ، فقد ورد به من دائرة الحقل ستة عشر لفظا هى « المروج ، الخضر ، الشاطئ ، الفجر ، القشيب ، الغصن ، ميعة ، الربيع ، الطيوب ، الندى ، الحقل ، الروض ، الخصيب ، الجدول ، المنساب ، الطير » .

وورد به من مجال النور سبعة ألفاظ هى « الليل ، الوهج ، ألق ، الصباح ، طلعة ، الشروق ، الغروب » . كما ورد بالجزء السابق فى مجال العشق سبعة ألفاظ هى « نشوان ، يحلم ، المنى ، هيمان ، بجوى ، فرح ، العزاء » .

أما مجال الفن فقد ورد منه أربعة ألفاظ هى « النغم ، الطروب ، يهزج ، أغنيات » .

بينما جاء من مجال الطغيان لفظ واحد هو (تهاويل) الذى اكتسب معنى إيجابيا باتصاله بلفظ (الغروب) من دائرة النور .

وعلى العكس من هذا نجد استخدام الشاعر للمعجم فى الجزء الثانى من القصيدة بحيث يميل بشكل لافت إلى دائرة الطغيان على حساب دوائر الحقل والنور والعشق ، ففى هذا الجزء من القصيدة يقول الشاعر :

---

(١) عبد العزيز عتيق : أحلام النخيل . ص ١٧٩ .

أدعـــوك يا هبـــة السماء ، وواحـــة العمـــر الجـــديب
مأساة عمــــــرى أننى أحيا الحياة بـــلا حبيب
وأجـــوبها نهب الأسى وضحية الأمل الكذوب
وأخـــوضها .. مستنقعات مفعمـــــات بالذنـــوب
وأدور حـــولى لا أرى ، غير المـــآسى والخطـــوب
وهـــوان أمجـــاد الـــورى وضراوة القـــدر الغضوب
أدعـــوك ياهبـــة السماء ، وواحـــة العمـــر الجديب
أدعـــوك للقلـــب الجـــريح فأدركيـــه كالطبيـــب
أتـــرى تلبين النـــداء نداء مغترب كئيـــب
لغفـــرت للماضى أذاه إذا وجـــدتك من نصيبى

فى هذا الجزء من القصيدة تغلب ألفاظ المجال الدلالى للطغيان على غيرها بشكل لافت ؛ حيث تصل إلى ثمانية عشر لفظا هى (الجديب — التى تتكرر مرتين — مأساة ، لاحبيب ، نهب ، الأسى ، ضحية ، الأمل الكذوب ، مستنقعات ، مفعمات بالذنوب ، المآسى ، الخطوب ، هوان ، ضراوة ، القدر الغضوب ، القلب الجريح ، مغترب ، كئيب ، أذاه » . أما دائرة الحقل فلم يرد منها سوى لفظ واحد هو « واحة » وكذلك دائرة النور التى ورد منها لفظ واحد هو « السماء » هذا فى الوقت الذى انعدمت فيه الألفاظ من دائرة الفن .

ويدل هذا الاستخدام على أن مؤشر توظيف مجالات المعجم الشعرى ، قد بدأ — منذ منتصف الرحلة الفنية للشاعر — فى الميل إلى الجانب السلبى « مجال الطغيان » ، الذى ارتفع معدل استخدام ألفاظه ليبلغ ثمانية عشر لفظا ، بينما تقلص استخدام الشاعر لألفاظ الجانب الإيجابى (الحقل والنور) إلى أربعة ألفاظ فقط لكل منهما ، ويعود ذلك إلى كون إحساس الشاعر بالواقع الذى يعيشه قد ارتفعت حدته فصار أكثر ميلا إلى الإحساس بالاغتراب ، وأنه بالتالى أصبح أكثر بعدا عن التفاؤل ، وأصبح وجود

الحبيبة . بعد عقد من تجربته الشعرية ، مجرد واحة فى صحراء عمره الجديب فلم يعد لها الدور الذى كان فى بداية حياته ، يفتح أمامه كل طاقات التفاؤل والأمل . ويفجر فى طريقه كل ينابيع الخصوبة والنور .

ومن هذا المستوى الرمزى الخاص لاستخدام المعجم ينطلق حسن كامل الصيرفى فى قصيدته (البلبل) فيقول :

الربيع الطلق قـــد آب ولكنى مهيض
لم يضق وكرى ، وقد ضاق بى الكون العريض
جـــدول الرحمة فيه أوشك الآن يغيــض
نضبت فيه الأمانى بعد أن كـــانت تفيــض
إن فى الوكر هناءات يلاشيها النهوض
أنا إن غردت أو نوحت هل يغنى القريض ؟ (١)

ثالثا : غلبة استخدام دائرة الطغيان وتقلص دائرة الحقل والنور فى نهاية المرحلة (١٩٥٠ – ١٩٥٢) .

١ – فى سنة ١٩٥٠ كتب الشاعر عبد العزيز عتيق قصيدة بعنـــوان (ياحبيبى) تبدأ **بهذين المقطعين :**

يا حبيبى ، إن تكن ضاعت من الدنيا الأمانى
وانتهينا ، وانتهت أيامنا قبـل الأوان
ومشى الموت على أشواقنا فى العنفوان
وانطوى الماضى الذى عشناه فى يم الزمان
فلماذا كلما ألقـــاك تأبى أن ترانى
لا أنا شئت ولا قدرت أنا نفـترق
لا ولا أدركت يوما بأسانا نحترق

---

(١) حسن كامل الصيرفى : صدى ونور ودموع . ص ٦٢ .

لا ولا قوضت عش الحب طوا بالنزق

هـــو ذا الدهـــر وللدهر فؤاد لا يـــرق

فلماذا كلما ألقاك تأبى أن ترانى ؟ (١)

فى هذه المرحلة الأخيرة — كما يتبين من النص السابق — يميل منحنى استخدام المعجم الشعرى بشكل لافت ؛ إلى الجانب السلبى ، حيث يمتزج مجالا الطغيان والموت امتزاجا شديدا ؛ ويمثل امتزاجهما سمة بارزة من سمات استخدام المفردات فى المعجم ، لأن اللفظ الشعرى لا يقف وحده بل يمتد فى دلالته ليحتوى الجملة الشعرية على النحو التالى : (ضاعت الأمانى ، انتهينا ، انتهت أيامنا قبل الأوان ، مشى الموت على أشواقنا ، فى العنفوان ، انطوى الماضى الذى عشناه فى يم الزمان ؛ تأبى أن ترانى ؛ (تتكرر فى نهاية المقاطع) ، لا أنا شئت ولا قدرت أنا نفترق ، ولا أدركت يوما بأسانا نحترق ، ولا قوضت عش الحب طوا بالنزق ، وللدهر فؤاد لا يرق) .

ونلاحظ من هذه الجمل أن مفردات كل من العشق تأتى محاطة بظلال كثيفة من الدائرة المزدوجة (الطغيان ، الموت) فالأمانى محاصرة بالضياع ، وأيام الحب انتهت مع الحبيبين قبل الأوان ، وعنفوان الشباب يدهمه الموت ، والماضى الجميل يغرق فى يم الزمان ، وعش الحب محاصر بسلب المشيئة والاختيار « لا أنا شئت ولا قدرت » ، وبالحكم المحتم بالفراق وبالاحتراق أسى ، وبالتدمير الأرعن غير المسئول (طوا بالنزق) . ويأتى الدهر قدرا طاغيا باطشا يحركه قلب قاس لا يرق .

لقد تحولت رؤية الشاعر — كما يدل معجمه الشعرى — إلى رؤية قدرية تنبع من فلسفة فردية ، وهى إحدى سمات الرؤية الرومانسية . التى يجلوها بوضوح قول إبراهيم ناجى فى (الأطلال) :

---

(١) عبد العزيز عتيق : أحلام النخيل ص ١٦٩ .

يا حبيبى كل شئ بقضـــاء ما بأيدينـــا خلقنـــا تعساء
ربمـــا تجمعنـــا أقـــدارنـــا ذات يوم بعد ما عز اللقاء
فإذا أنكـــر خـــل خلـــه وتلاقينـــا لقـــاء الغرباء
ومضى كـــل إلى غـــايته لا تقل شئنا ، وقل ألحظ شاء(1)

فإذا علمنا أن ناجى قد كتب قصيدته قبل نشر ديوانه الثانى الذى تضمن القصيدة ، وهو (ليالى القاهرة) الصادر سنة ١٩٤٤ ، أى قبل كتابة عبد العزيز عتيق لقصيدته بأكثر من سبع سنوات، تأكد مدى التأثير الذى يمتد بين شعراء المدرسة الواحدة ، وهو ما يبدو بوضوح فى قصيدة « اذكرينى » لعبد القادر القط ، حين يقول مناجيا محبوبته بعد هجرها إياه :

وإذا ما خنق الشجو على سمر الغصـــون
باكيات تاجهـــا الأخضر فى كف المنون
وتبدى الأفـــق الشاحب مقـــرور الجبين
وطفت فى خلد الأحياء أحـــزان السنين
فابعثـــى فى نفسك المرتاح مطوى الشجون
وجراحات أقرتها السنين .. واذكرينى(2)

وفى سنة ١٩٥٢ يكتب عبد العزيز عتيق مقطوعة قصيرة (سبعة أبيات) بعنوان « ختام المأساة » يشكل فيها تجربته الشعرية مع الحبيبة ، من خلال توظيفه الجيد لألفاظ معجمه الشعرى ، فيقول :

بعـــد سبع من السنين وعشر بين أدرى .. وبين لا ، لست أدرى
وضح الحـــق مؤلما .. وتجـــلى سرنا العبقرى عـــن غير سر
إن يكن لم يحب قلبك قلـــبى فلماذا أطلت فى التيه أسرى ؟

---

(1) ابراهيم ناجى : ديوان ليالى القاهرة . ص ١٤٠ .
(2) عبد القادر القط : ذكريات شباب . ص ٥٨ .

ولماذا تركتنى دون وعى في هوى لم يكن .. أضيع عمرى؟
وختام المأساة سلى أنا أحببتك ؟ ، أم كنت حالما طول دهرى ؟
إيه ليلى ؟ أأنت ليلاى ؟! هذا كان وهمى حتى تبينت أمرى
بخيالى خلقت غيرك (ليلى) وعليها وقفت حبى وشعرى[1]

إن الشاعر فى هذه القصيدة يضع أنامله على ختام مأساته ، حين يكتشف أن ماضيه الطويل الذى قضاه فى تجربة الحب ، حائرا فى رحلة دائمة بحثا عن اليقين ، قد أسفر عن حق مؤلم ؛ لأن ما كان يجذبه إلى هذه التجربة العاطفية العنيفة لم يكن غير سراب ، فالسر الذى كان الشاعر الرومانسى يرى فيه ملامح (العبقرية) يتبدى فى نهاية رحلته (عدما) لاجدوى منه .

ويلاحظ من دراسة النماذج السابقة أن ألفاظ المعجم الرومانسى قد خلت – إلى حد بعيد – من صعوبة الألفاظ ، فجميعها مستمدة من لغة حديثة تختلف كثيرا عن لغة الشعر الإحيائى الذى كان معيار جودتها الأول هو تقليدها للشعر العربى القديم واستخدامها لمفردات المعجم الشعرى الموروث .

إن شعراء الرومانسية – ونقادها – كان لهم أثر كبير فى نقل لغة الشعر من التراث القديم الذى يحتاج غالبا إلى معجم لغوى ، للكشف عن معانى مفرداته ، إلى المعجم الحديث المناسب للغة العصر ، وقد دفع هذا الوعى الجديد – باللغة الشعرية – بالشعراء الرومانسيين إلى توظيف لغة عصرهم حتى لو اقتضى الأمر توظيف عبارة أجنبية فى سياق القصيدة ، مثلما فعل أبو شادى فى قصيدته « ذكرى ميت غمر » (٢) التى قال فيها :

إن أنس ليلة Bellavesta حينما لا فى الصباح الليل بين يدينا
هيهات أنس رحلتى وتمتعى فى الليل عندك لا أبالى الأينا

---

(١) عبد العزيز عتيق : أحلام النخيل . ص ٧٧ .
(٢) أحمد زكى أبو شادى : فوق العباب . ص ٩٨ .

ولصالح جودت قصيدة بعنوان (تسورى !)[1] يحاكى فى ألفاظها لهجة نساء القاهرة حين يبدلن الصاد سينا فى النطق ، وفيها يقول الشاعر :

قلت لها فابتسمت بالابتسام القـدر !

والفظة معسولة من فمها المعطـر

تناثرت وائتلفـت مثل فتات السكر

قالت : « تسور » قلت : هل أبقيت لى (تسورى) !

ولكل من عبد العزيز عتيق ومصطفى السحرتى وأحمد زكى أبا شادى قصيدة يأتى الشاعر فيها بألفاظ ليس لها وجود معجمى ، إنما هى أصوات ذات دلالة .

أما عتيق فيسجل صوت اليمامة بالحرف ، فى قوله مخاطبا إياها :

فابقى على الدهـر واطمئنى فى صحبة الدوح والظـلال
ققـو ققو قق ققو قـق دنيا من السحر والجمال [2]

ويفعل مصطفى عبد اللطيف السحرتى مثل هذا حين يحاكى صوت الضحكة فيقول فى قصيدة له بعنوان « ضحكة » :

وأرسل ضحكتى فى الجو تسرى فيخضنها الأثير كخير ألف
هـا هـا هـا مهـا هـا هـا هـها هـاهـا[3]

ثم يكرر هذه الألفاظ التى يحاكى فيها نطق الضحكة فى نهاية كل مقطع من القصيدة .

أما أحمد زكى أبو شادى فقد كتب قصيدة صاغ إحدى شطراتها فى حروف يحاكى فيها صوتا موسيقيا ، هى قصيدته « حلوى العرس » التى نشرت فى ديوانه « الشعلة » الصادر سنة ١٩٣٣ أى قبل ديوان

---

(١) صالح جودت : ليالى الهرم . .
ط . الشركة العربية للطباعة والنشر بالقاهرة سنة ١٩٦٠ . ص ١٨ .
(٢) عبد العزيز عتيق : أحلام النخيل . ص ٥٣ .
(٣) مصطفى السحرتى : ازهار الذكرى . ص ٧٤ . .

عبد العزيز عتيق بعامين ، وقبل ديوان السحرتى بعشرة أعوام . يقول أبو شادى فى قصيدته :

وصيتى أن تستدعـــى حــالا (أبا درش) الغالى
لكــى يدنى للجمـــــع تـــرم تـــرالا ترلالى (١)

فى البيتين السابقين لأبى شادى ، نرى — إلى جانب ظاهرة توظيف اللفظ الصوتى (ترم ترالا ترلالى) — لفظا شعبيا لا يستخدمه إلا عامة المصريين وهو (أبا درش) الذى يكنى به عن اسم مصطفى .

واستخدام بعض الألفاظ العامية مضمنة فى القصيدة ، قد ورد — أيضا — فى قصيدة لابراهيم ناجى كتبها فى نفس الفترة التى كتب فيها أبوشادى قصيدته السابقة ، هى (هجاء أعمى بغيض زوج حسناء) التى نشرت فى ديوانه الأول الذى صدر ١٩٣٤ ، ويقول فيها :

يا جمال الصبا وأنس النفوس خبرينا عن زوجك (المنحـــوس)
حدثى أنت عن (عماه الحيسى) وصفى لنا الغرام (بالتحسيس) (٢)

وهكذا نجد الرومانسيين قد أتاحوا للشعر العربى الحديث الفرصة العريضة لتقبل كافة الألفاظ التى تساعد على تشكيل التجربة الشعرية ، دون توقف أمام النمط التقليدى للألفاظ الذى كان سائدا فى المعجم الكلاسيكى .

---

(١) أحمد زكى أبو شادى : الشعلة
ط. مطبعة التعاون بمصر سنة ١٩٣٧ . ص ١١٢ .
(٢) ابراهيم ناجى : الديوان (وراء الغمام) . ص ٦٧ .

٢ ـ الصورة الشعرية

فى ظل المدرسة الرومانسية أصبح التعبير عن تجربة الشاعر هو الوظيفة الأساسية للقصيدة ، وأصبح على الشاعر أن يشكل تجربته الشعرية باستخدام المجاز فى ثنايا القصيدة . وقد فتح هذا الوعى بابا جديدا فى الشعر والنقد الحديث هو « الصورة الشعرية » ، التى لم تصبح مجرد حلية تزين القصيدة وتجذب إلى فكرتها . بل أصبحت من أهم عناصر البناء الشعرى ، فهى الإطار الذى تتشكل فيه المفردات والتراكيب بعد أن ينظمها الشاعر فى سياق القصيدة ، فيجعلها داخل هذا السياق محملة بكافة القدرات الفنية . ومن ثم فإن هناك علاقة متشابكة بين المعجم الشعرى والصورة الشعرية فى القصيدة ، لأن الصورة تتكون من مفردات اللغة التى يستقى منها الشاعر معجمه .

والصورة الشعرية هى العلاقة التى يجريها الشاعر فى لغة القصيدة ، بين الألفاظ أو العبارات فتضفى على القصيدة لونا من العاطفة وتكثيف الخيال بحيث تبدو ــ فى النهاية ــ صورة جديدة [1] ، والصورة الشعرية هى « الفن الذى يجسد الفكرة ، . . ويبرز مضمون القصيدة » [2]

---

(١) انظر محمد حسن عبد الله : الصورة والبناء الشعرى
ط . دار المعارف بالقاهرة ١٩٨١ . ص ٣٧ .

(٢) رجاء عيد : دراسة فى لغة الشعر .
ط. منشأة المعارف بالاسكندرية ١٩٧٩ . ص ٤٢ .

إن الصورة الشعرية تنشأ بصفة عامة من العلاقة التى يجريها الشاعر بين طرفين ، تبدأ فى أبسط مستوياتها من التشبيه الذى تبدو فيه علاقة المشابهة بين الطرفين أكثر وضوحا ، من المستويات التالية ، فى الاستعارة تقوم الصورة من العلاقة بين فكرة أساسية وأخرى مستمدة من الخارج تعطى الفكرة الأساسية أو المعنى دلالة جديدة ، وإذا ارتقى التركيب المكون للعلاقة اللغوية عن الاستعارة أصبح مجازا ، أو تشخيصا ، أو رمزا ، وهو ما تحقق — بشكل واضح — فى قصائد الرومانسيين فى مصر .

وقد ساعدت الرؤية الجديدة لوظيفة الفن عند الشعراء الرومانسيين على شحذ خيالهم بدرجة عالية من التأمل فى ذواتهم لاستبطانها ، وقد أدى هذا إلى ظهور سمات جديدة للشكل الفنى الذى يتلبس مضمون هذه الخبرة الداخلية .

وإذا كانت الخبرة بدور الصورة ، قد نضجت فى النقد والشعر الرومانسى ، فقد تفاوتت درجاتها فى أشعارهم : بحيث نراها تبدأ من المستوى البسيط ؛ حيث الصورة البلاغية البسيطة ؛ التشبيه والكناية والاستعارة تتكون منها الجملة الشعرية ، ثم ترقى إلى مستوى تمتد فيه الصورة لتشمل المقطع الشعرى الذى أصبح سمة رومانسية فى القصيدة ، ثم ترقى إلى مستوى ثالث تصبح فيه الصورة أكثر تعقيدا وتركيبا بدرجة لم يكد يسبق الرومانسيين إليها شاعر كلاسيكى .

وفى هذا المستوى الجديد من مستويات بناء الصورة الشعرية ، يحدث فى القصيدة قدر من الغموض الفنى ، فرضته الضرورة التشكيلية لأن وظيفة الصورة « أن توحى إلينا فقط عن طريق علاقات متداخلة نستطيع منها أن ندرك المقصود » (1) وإذا كان الرمز فى الشعر أرقى ما تحقق على يد الشعراء الرومانسيين ، فذلك لأن المدرسة الرومانسية قد حررت الشاعر

(1) رجاء عيد : دراسة فى لغة الشعر . ص ٤١ .

من قيود كثيرة ، كانت تكبله ، بل تعوق انطلاقه ، وكان أهم هذه القيود وقوع الشعراء تحت وطأة العناية بالفكرة والموضوع فى القصيدة ، ثم جاءت الرومانسية فى أعقاب ثورة شعبية سنة ١٩١٩ ، مثلما حدث فى أوربا فى القرن الثامن عشر ، فجاء شعرها ثائرا ذاتى الطبع ، يتحدث فيه الشاعر عن عالم الداخل ، أكثر مما يتحدث عن الأشياء الخارجية ، كما كان يفعل الشاعر الكلاسيكى ، والذى لاشك فيه أن أفضل طريقة للتعبير عن الذات هى التعبير بالصورة ، حيث بها تمتزج أمشاج التجربة « الحسى والمعنوى ، المادى والروحى ، المسموع والمرئى ،الصوت واللون ، الإنسان والطبيعة ، الكثيف والرهيف ، الذات والموضوع ، الثابت والمتحول » . (١)

وقد تحول مبحث الصورة عند الشعراء الوجدانيين إلى اتجاه جديد ، فلم تعد العلاقات الجزئية البسيطة تستوقف النقاد ، بل أصبحت الصورة المركبة وما تحمل من دلالات ، هى التى تعنيهم وهى بالضرورة تتكون من تآزر العلاقات السياقية فى خلق الصورة الشعرية .

وقف عبد القادر القط فى دراسته عند محمود حسن اسماعيل على صور ثلاث هى النور والنخلة والريح . (٢)

ووقف طه وادى فى دراسته عن شعر ناجى عند عدد من الصور ذات الاستخدام المتكرر فى الديوان ، التى مثلت بعض (عناقيد الصور) التى يتشكل منها بناء القصيدة (٣) .

وعلى هذا المنهج تسير دراستنا – عن القصيدة الرومانسية – فتبدأ من الخاص إلى العام :

يتميز الرومانسيون بقدرة هائلة على خلق الصورة الشعرية – بمستوياتها الدلالية المتعددة – مع تفاوت فى هذه القدرة بين شعراء المدرسة .

---

(١) طه وادى : شعر ناجى . ص ١١٧ .

(٢) انظر : عبد القادر القط : الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر . (من ص ٤٥٧ إلى ص ٩٢) .

(٣) انظر : طه وادى : شعر ناجى (من ص ١٢٠ إلى ص ١٤١) .

ويعد صالح الشرنوبي من الشعراء الذين التفتوا فى شعرهم إلى الصورة الشعرية حتى أصبحت قدرته على صنعها سمة بارزة فى ديوانه الذى أنجزه فى الأعوام السبعة الأخيرة من عمره القصير . (١)

يحتوى ديوانه ـــ الذى طبع بعد وفاته ـــ على ثلاثة وخمسين ومائة عمل شعرى من بينها سبع عشرة مقطوعة ؛ أقل من سبعة أبيات) .

أما قصائده فتنقسم إلى نمطين : الشكل الكلاسيكى (حيث وحدة الوزن والقافية فى سبع وستين قصيدة) . والشكل الجديد الذى آثره الرومانسيون (تتعدد فيه القوافى) فى (تسع وستين قصيدة) . وهذا هو الشكل الرومانسى الذى تقف أمامه الدراسة ، وليس معنى ذلك أن قصائد القسم الأول تخلو من الصورة الشعرية التى تزخر بها قصائد القسم الثانى ، بل معناه أن الصورة فى القسم الأول . . جزئية ، غير متطورة فى القصيدة إلى حد ما ، بينما هى فى القسم التجديدى أكثر تركيبا وتعقيدا .

ومن هذا القسم الثانى قصيدة من الشعر الحر ، تقوم فيها الصورة الشعرية بدور هام ، وتعد إحدى القصائد المبكرة فى حركة الشعر الجديد ، وهى قصيدة (أطياف) التى كتبها سنة ١٩٤٥ ، غير أنه يضع تحت عنوان القصيدة وصف (من الشعر المرسل) وهى فى الواقع من الشعر الحر الذى تخلص من القافية ومن تساوى التفعيلات فى السطر الشعرى ، ولعل ما جعل الشاعر يصف قصيدته بالمرسل ، هو أن مصطلح الشعر الحر — وما يحمله من مفهوم — لم يكن قد تبلور إلا بعد هذا الموقف المبكر الذى كتب فيه الشرنوبى قصيدته .

---

(١) جمع عبد الحى دياب شعر الشاعر ونثره ، وحققه وقدم له ونشرته دار الكاتب العربى بالقاهرة سنة ١٩٦٧ فى مجلد من القطع الكبير فى (٦٧٥ صفحة)

ويتكون ديوان الشرنوبي من أحد عشر كراسة وضع لها عناوين ذات دلالة رومانسية ، فيما عدا اثنتين لم يعنونهما ... وأثبت على كل كراسة السنة التي كتبت فيها القصائد ، وهذه الكراسات أو المجموعات الشعرية هي :

١ — أصداف الشاطئ		١٩٤٣ ، ٢٠	قصيدة
٢ — الأمـــــواج		١٩٤٤ ، ١٦	قصيدة
٣ — نسمات وأعاصير		١٩٤٥ ، ٧	قصائد
٤ — في موكب الحرمان	١٩٤٥	١٩٤٦ ، ١١	قصيدة
٥ — وطنيـــات		١٩٤٦ ، ٥	قصائد
٦ — أقـــاصيص		١٩٤٦ ، ٥	قصائد
٧ — أسفـــار ورسوم	١٩٤٦ ،	١٩٤٧ ، ١٠	قصائد
٩ — ————	١٩٤٨ ،	١٩٤٩ ، ١١	قصيدة
١٠ — ————	١٩٤٩ ،	١٩٥٠ ، ١٨	قصيدة
١١ — مع الريــح	١٩٥٠ ،	١٩٥١ ، ١٧	قصيدة

ومن اللافت في شعر الشرنوبي أن مجموعة من الصور تتكرر في معظم قصائده ممثلة في ثلاثة من (عناقيد الصور) يحمل كل منها تدرجا دلاليا : من البسيط ، حيث الصورة الجزئية : إلى الممتد ، ليشمل الصورة المقطع ، إلى المعقد والمركب ذي الدلالات المتعددة . ويوضح الجدول التالي هذه الصور ومرات استخدامها في الديوان :

١ — الخمـــــر	١٨٠	مرة
٢ — الأسطـورة	١٠٧	مرة
٣ — الذئب والشاة	١٢	مرة

والشرنوبي في كل هذه الصور يعتمد على الخيال الفني مصدرا أساسا

لتشكيل الصورة الشعرية ، فالصورة هي التي تكشف المعنى المتخيل ، وهو غير المعنى الحرفي ، وتوجهه » (1)

وهذا الخيال هو الذي يتجلى — حين خلقه للصور في شعر الشرنوبي — كلما اقترب من الأسطورة ، أو الدين ، وما يتضمنه كل من هذين المصدرين من لغة وطقوس خاصة .

(1) محمد حسن عبد الله : الصورة والبناء الشعري ، ص ٣٧ .

أولا — صورة الخمر :

تعد صورة الخمر أكثر الصور الشعرية ترددا في قصائد الشرنوبي حيث تتطور إلى أكثر من مستوى دلالي ، ويقف البحث عند المستويات الأكثر تكرارا في الديوان وهي : خمر الكأس (٥٠ مرة) ، خمر الفن (١٥ مرة) ، خمر الصوفية (١٠ مرات) ، خمر الزمن (٨ مرات) .

أ — خمر الكأس : أكثر الشاعر من ذكرها خاصة في سنواته الأولى ، حيث تكررت ثلاثا وثلاثين مرة في قصائد الفترة (١٩٤٣ — ١٩٤٦) من بينها عشر قصائد في سنة ١٩٤٣ ، واثنتا عشرة في سنة ١٩٤٤) ، وإحدى عشرة في سنتي ١٩٤٥ ، ١٩٤٦ ، بينما وردت هذه الصورة في الأعوام الأخيرة (١٩٤٦ — ١٩٥١) سبع عشرة مرة فقط .

وتمثل لكل مرحلة منهما بنموذج شعري :

المرحلة الأولى : تمثلها قصيدة بعنوان « دنياى » يصور فيها حياته على هذا النحو :

دنياى يا دنيـــــاى . بين الطـــلا والنـــاى
هـــذى دمـــوع أساى تخـــذتها سلـــواى
دنيـــاى مـــا أقسى .. جرحـــك في قلبي
ما أظمـــأ الغـــرسا في واحـــة الحب (١)

في هذه الأبيات نرى صورة الطلا « الخمر » شريكة حياة الشاعر مكونة من دموع أساه يمتلىء بها كأسه .

---

(١) صالح الشرنوبي : الديوان . ص ١٥٩ .

وتتكرر الصورة فى موضع آخر من الديوان ، يقول فيه :

ملأت بالدمع كأسى أبكى به أمنياتى (١)

وهنا نجد الشاعر يشكل الصورة بالتشبيه (هذى دموع أساى) .

وفى القصيدة تتكرر الصورة نفسها فى قوله :

الخمر والأنغام فى حانة الأيام
مشبوبة الإلهام فى جاحم الآلام

وفى صورة الخمر تبدو الموسيقى أهم لوازم الصورة ، ففى الأبيات الأولى من القصيدة يتلازم (الناى والطلا) ولكنه تلازم بين منفصلين (الخمر والناى) فكأنهما صديقان ينادمان الشاعر وحدته الأليمة ، ويهيئان له فرصة التأمل

والخاطر اللماح فى أفق الأقداح
يهفو إلى مصباح من عالم الأفراح
والشارب المخمور من راح أقداره
نشيده المسحور صداه كقيثاره (٢)

إن الخمر والموسيقى يهيئان لصديقهما الشاعر جو التأمل الذى يعمل فيه الخيال الفنى « الخاطر اللماح » منذ يراه على سطح الكأس « فى أفق الأقداح » ويرى هذا الخاطر وهو معنوى ، يهفو إلى محسوس « مصباح » لكنه لا يحس باللمس لأنه من « عالم الأفراح » .

إن الشاعر هنا يعطى للمعنويات حياة فيجعلها تنبض وترى وتهفو وتتحرك ، والشاعر وهو يستخدم التشخيص أداة فنية تبنى بها صور القصيدة الجزئية التى تمتد فى المقطع الواحد ، غالبا ، — وتمتد أحيانا إلى أكثر من مقطع فى القصيدة وهو ما حدث هنا — لا يقف

(١) المصدر السابق . ص ٥٤٧ .
(٢) المصدر السابق . ص ١٦١ .

بالصورة عندما أثاره فى خياله من أحلام وأمنيات ، بل يمتد فى الصورة — عبر المقطع التالى — ليضيف لها إضافة جديدة ، حين يجعل الشارب — الذى هو الشاعر — مخمورا ، ولكن خمرته ليست « مادية » بل هى خمر تجريدية « من راح أقداره » ولذا فإن ما يلحقه من نشوة محروم مثله كصاحبه ، لقد تحول « الناى » فى الصورة المقطعية الأولى ، بعد الشراب إلى قيثارة ، كما تحول « القدح » إلى « راح للأقدار » . وفى اكتمال الصورة الشعرية تكون الأقدار هى الخمر ، ويتصل ذلك بالدموع التى ملأت كأس الشاعر فاتخذها سلواه فى وحدته . ونلاحظ هنا أن الانفصال الذى تم بالتشبيه بين « الخمر والدموع » فى بداية الصورة الشعرية ، قد تحول إلى اتحاد فى نهاية الصورة ، بين لفظى « راح » و« أقداره » اللذين تركبت من إضافتهما الصورة الأخيرة فى المقطع الثانى ، فى قول الشاعر « والشارب المخمور من راح أقداره » . .

ومعنى ذلك أن وعى الشاعر بأهمية الصورة الشعرية قد ارتقى مع نمو القصيدة بما أجراه من (توليد الصور) ساعد على بناء الصورة الكلية التى تشكل منها المقطعان فى القصيدة .

فالخمر عند الشرنوبى كما يتضح من النص السابق خمر نفسية ومعنوية لأنها من دموع الأسى التى فرضتها الأقدار على الشاعر .

وعلى العكس من ذلك نجد صورة الخمر التى يصورها محمود حسن اسماعيل ، والتى تتشكل من الدلالات المعنوية أيضا حيث إنها :

هى الخمر ما سكبت فى الدنـــــان ولا عصرت من رحيق العنب

إنها خمر غير الخمر المألوفة التى « تسكب فى الدنان ، بعد أن تعصر من رحيق العنب » . ترى ما طبيعة هذه الخمر ؟ يقول محمود حسن اسماعيل :

مدامة من الطهـــــر معصورة ومـــن نفس عبقرى النسب
ومن شفق قـــرمزى الجبين على ضفة حورت من لهـــب

ومن حلم ذاهــل فى العيــون تحير فى نورها واضطرب
ومن نغم عازف فى الجفــون يترجم عن صارخ محتـجب(١)

إن الخمر عند الشاعر هى المرأة ، الطاهرة الأصيلة النسب الجميلة حالمة العيون عازفة الجفون ، التى تترجم عيونها عن « صارخ محتجب » من قلبها العاشق المحب .

تبدأ الصورة الشعرية للخمر فى نص محمود حسن اسماعيل بالتورية « مداما من الطهر معصورة » . فلفظ « مدام » يشير إلى كل من الخمر (المدام) والحيوية « المدام » . ولا تلبث الصورة أن تتكون حتى تكتمل صورة المرأة التى تتكون من الصور الجزئية التالية « معصورة من الطهر والعبقرية ، شفق قرمزى الجبين على ضفة حورت من لهب ، حلم ذاهل محير ومضطرب فى نور العيون ، نغم عازف فى الجفون « يترجم عن صارخ محتجب » . لكن هذه الصور الجزئية لا تأتى متباعدة أو متنافرة ، بل تأتى نامية لتصنع فى النهاية الصورة الكلية للقصيدة .

أما على محمود طه ، فله ولع شديد بهذه الصورة الشعرية ، وإن كانت عنده تقف غالبا عند حدود المقطع الشعرى فى القصيدة ، ومن ذلك قوله فى « سيرانادا مصرية »

ليالى الصيف أحلام ، تراءت للمحبينا ..
تغيب الخمر والساقى ، ويبقى سحرها فينا
وهــذا كأسها الوهاج صداح بأيــدينــا

فهيا نشرب الليلة ، من نبع الهوى العذب
ألا فلنحلم الآن ، فهذى ليلة الحب (٢)

إن الخمر فى صورة على محمود طه تساعد على (الحلم) فى ليالى الصيف ، التى هى فى ذاتها أحلام تراءت للمحبين ، أى أن أثرها أعمق

---

(١) محمود حسن اسماعيل : أغانى الكوخ . ص ١٣٠ .
(٢) على محمود طه : ليالى الملاح التائه . (من ص ٣٠١ الى ص ٣٠٣) .

وأشمل من أثر الخمر التي يمكن الاستغناء عنها في ليالي الصيف ، لأن السحر الناجم عن (الأحلام) أبقى وأشد تأثيرا من السحر الناجم عن (الشراب) ، فسحر الأحلام كأس وهاج و « صداح » وفي وقت واحد ، أي أن الشاعر قد جمع في تجسيم معنى « السحر » في الصورة الشعرية ، بين المعنوي (الأحلام) والمحسوس : باللمس (كأس) ، وبالعين (وهاج) وبالسمع (صداح) .

وفي السنوات الأخيرة من حياة صالح علي الشرنوبي تلفتنا قصيدة « أنشودة الغرباء » (1) في الجزء الأخير (مع الريح) من ديوان الشاعر وهو الجزء الذي كتب الشاعر قصائده عامي ١٩٥٠ ، ١٩٥١ ، حيث يبلغ إحساس الشاعر بالاغتراب أقصى الدرجات في نفسه ، وفيها يتحدث الشاعر عن نداماه في وحدته ، فيقول :

حرموني – على البساط – المداما ... الندامى ، وما أحب الندامى
ومضوا دون أن يقولوا سلاما ... حرموني وخمرهم من عصيري
فمن الهجر ما يكون حراما ... أيها الراحلون عني رويدا
صفوة الكأس لذة وانسجاما ... أيها الراحلون عني وأنتم
أيها الراحلون ، أغلقت الحانة أبوابها ، وباتت ظلاما
وجفا الكأس راحتي ، ونأى الساقي ، وأغضت عيني : ضنى وسقاما

في هذه الصورة أصبحت الخمر من عصير الشاعر نفسه ، الذي قدمه محبا إلى ندمائه ، الذين شربوا عصيره وحرموه منه ، و (مضوا دون أن يقولوا سلاما) ، بالرغم من كونهم في رؤيته (صفوة الكأس) ، لقد بخلوا بخمرهم التي منحها إياهم ، وهي خمر الصداقة ، ورحلوا ، وانفض من بعدهم مجلس الشراب ، « أغلقت الحانة أبوابها ، وباتت ظلاما » . ولم يستطع الشاعر – وهو في إحساسه الحاد باغترابه – أن يظل ممسكا الكأس التي يشربها ، فقد جفت راحته وابتعد ساقيها عنه ، وأغضت عينه ضنى وسقاما ، لما آل إليه من انفراد واغتراب .

---

(1) صالح الشرنوبي : الديوان . ص ٥٣٠ .

ولا تقف الصورة في نموها عند هذا الحد ، بل تتخذ من غفوة الشاعر إطاراً جديدا تمتد من خلاله ، فهو فى هذه الغفوة يتصور أن أصدقاءه لم ينصرفوا عنه إلا بعد أن انصرف هو عنهم بالنوم ، فيناجيهم قائلا :

أيها الراحلون ما نمت عنكم   إنما نمت حيرة وانحطاما (١)

إن ما صرفه عنهم ليس النوم بل الغرق فى الحيرة والانكسار ، نتيجة لتحول العلاقة — من جهتهم — إلى هجره والتخلى عنه ، بعد أن كانوا :

كنت يوما .. وكنتموا .. ثم شئتم ..   ما أرانى — قبل الختام — ختاما

يذكرهم الشاعر بالماضى الجميل الذى كان يجمعهم فيستخدم « الحذف » فى بناء الجملة (كنت .. وكنتم ..) لم يكمل الجملتين بالخبر المتمم لكل منهما، وقد أدى هذا الحذف إلى ثراء الجملتين بالدلالة على مظاهر الحب والمودة التى قضى عليها الأصدقاء قبل موعدها، وكان هذا اعتراضا منهم لمجرى هذه العلاقة الحميمة، ولهذا فإن الجملة الشعرية الموازية لهذه العلاقة تقطع بجملة اعتراضية « ثم شئتم — قبل الختام — الختاما »

يتمونى بفرقة أنا فيها   أوحد العاشقين خمرا وجاما

إن الأصدقاء بقطعهم سياق العلاقة المتطورة، قد باعوه بالفرقة فأصبح وحيدا فى محبته، بل (أوحد العاشقين) ، ولم يجد شريكا أو نديما فى هذه العزلة سوى (الخمر والكأس) اللذين يساعدانه على (الحلم) بالماضى ، أحلاما (صداها يشتت الأحلام) ، لقد أصبحت أحلامه الجديدة : بعد انقطاع محبتهم ، عكس الأحلام الماضية التى (يشتت صداها الأحلام) :

ونلاحظ أن الشاعر هنا يعتمد أسلوب « تراسل الحواس »(٢) فى بناء

---

(١) المصدر السابق ، ص ٥٤٠ .

(٢) تراسل الحواس : هو نقل الألفاظ من مجالات استعمالاتها المألوفة إلى مجالات أخرى بعيدة مبتكرة، بحيث يستعمل الشىء المسموع ما أصله للشىء المرئى أو الملموس أو المشموم .

صورته الشعرية ، وهذا الأسلوب هو الذى يجعل للأحلام الراهنة صوتا مدويا مزعجا ، بل مشتتا ، للأحلام الجميلة .

وينهى الشاعر قصيدته بنداء هامس إلى أصدقائه وهاجريه قائلا :

أيها الراحلون عنى . . وعن كأسى . . وحالى . . لاترهقونى ملامـــا
إن تغنيـــت أو بكيت فـــإنى . . عبد قلبى مدامعا وابتساما

يرتبط الغناء فى الصورة الشعرية — حين تنمو — بالخمر ، كما حدث فى المستوى السابق ؛ بل إن الغناء قد أصبح (إدمانا) ملازما للشاعر ، الذى (يتغنى ولا يغنى) ، غير أن بكاءه — على عكس الغناء — يظل طبيعيا ، فهو (يبكى ولا يتباكى) ، ولكنه ، فى كل ، عاشق للناس جميعا — لنذكر هنا صورته السابقة (أوحد العاشقين) — سواء منهم من (سلا) بالهجر ، أو من اقترب بالهيام ، وظل فى حيرته (هائما) لا يستطيع اتخاذ قراره النهائى بالعودة إلى من يحبه .

إن الخمر هنا لم تصبح مجرد وسيلة لتحصيل النشوة ، بل أصبحت تعبيرا رمزيا عن الصداقة وذكراها الجميلة ، بكل ما تحمل من سعادة وأسى .

٢ — خمر الفن : ارتبطت صورة الخمر بالفن فى الشعر الرومانسى ارتباطا شديدا ، وفى شعر صالح الشرنوبى تحقق هذا الارتباط بدرجة بلغت حد الالتحام بين الخمر والفن ، أى إن الشاعر قد نقل المعنوى إلى محسوس ، وحوله من مجاله التجريدى إلى صورة حسية ملموسة . وهو مايسميه البلاغيون بالتجسيم .

وقد وردت هذه الصورة أربع عشرة مرة فى ديوان الشرنوبى ، وكان ورودها على الترتيب الزمنى التالى :

جاءت مرة واحدة فى إحدى قصائد ١٩٤٤ ، وسبع مرات فى قصائد ١٩٤٥ ، ووردت ست مرات فقط ، منذ منتصف المرحلة

حتى نهايتها (١٩٤٦ : ١٩٥١ ، منها خمس مرات في عامي ١٩٤٧ ، ١٩٤٨) .

ومعنى هذا أن هذه الصورة قد سارت – كسابقتها – عند الشرنوبي . وسوف نقف عند هذا النص من قصيدة (نشوة) التي كتبها الشاعر سنة ١٩٤٥ وفيها يقول :

يا حبيبي إنما الدنيـــا شــباب وأمـــــاني
يا حبيبي نحن من يوم خلقنا عاشقان
وغرامي أنت يا سر هنـــائي وهــــواني
فاسقني كأسك واشرب من فمي خمر الأغاني (١)

إن الحب هنا – مثل الصداقة – في الصورة السابقة – سر هناء الشاعر وهوانه في الوقت نفسه ، ولذا فإنه لا يعافه أبدا ، بل نجده دائما طالبا للمزيد « فاسقني كأسك » والكأس هنا هي كأس الحبيب المخاطب ، التي تحتمل أن تكون من الثغر الذي يقول عنه الشاعر :

كلما أسكــرني الثغـــــر البرود عربد القلب هياما وصدى (٢)

فالثغر خمر وهو مستوى جديد من مستويات الصورة ، وقد تردد في غير هذا الموضع مرتين ، الأولى في قوله :

وأدارت على من ثغرها الدافىء كأسا عبدت فيه جمانه (٣)

والثانية في قوله :

ومضينا والهوى يدرى إلى أين مَضينـــا
ننشر الأحلام خمرا كرمُها في شفتينا (٤)

---

(١) صالح الشرنوبي : الديوان . ص ٢٥١ .
(٢) المصدر السابق . ص ٢٤٥ .
(٣) المصدر السابق . ص ٢٧٤ .
(٤) المصدر السابق . ص ٤٠٢ .

وهذه الأحلام التى ينشرها الحبيبان خمرا هى نفسها التى يصوغها الشاعر فنا يساقيه المحبوب « اشرب من فمى خمر الأغانى » وهى — عنده — أجود الخمور ، لأن لها تأثيرها المسكر والباعث لأقصى درجات النشوة :

أنت سكرى بخمرة الشعر ينساب حنينا مرفه الآهات (١)

وينتشر هذا الإحساس بالفن ، باعتباره أغلى ما يمتلك الشاعر فيمنحه محبوبه ، انتشارا ملحوظا فى قصائده :

أين سمع الحبيب أسكب فيـــــه

ملء جفنى من أغـــان شريدة(٢)

فإذا كان الشاعر فى النماذج السابقة يقف بالصورة عند حدود البيت والبيتين ، فإنه فى النموذج التالى يمد بها لشمل المقطع الشعرى :

تعالى فهنا الحارس قد هامت به الكـــرمة

سقاها الحب من كفيه ناى ساحر النغمة

سقاها الحب فانداحت أغانيها مع النسمة

تُحَيِّى موكب العشاق منسابين فى الظلمة (٣)

تمتد الصورة فى الأبيات الأربعة السابقة من خلال التضفير الجيد الذى يجريه الشاعر بين مفردات الصورة الكلية ؛ ونلاحظ أن (الخمر) لم يرد ذكرها مباشرة ، أو ذكر أداتها (الكأس) ، أو أثرها (الحميا) بل نجد الشاعر يستخدم ألفاظ المعجم الرومانسى ،ويوظفها فى سياق تجتمع به الدلالات داخل المقطع لتعطى هذه الصورة (الكرمة سقاها الحب ؛ الناى ساحر النغمة انداحت أغانيها ، منسابين فى الظلمة) .

---

(١) المصدر السابق . ص ١٧٦ .

(٢) المصدر السابق . ص ١٩١ .

(٣) المصدر السابق . ص ٣٩٧ .

يقف خيال الشاعر الخصب وراء نجاحه فى تشكيل تجربته الشعرية بأدوات أكثر نضجا (تهيم الكرمة بغارسها فيخلو الجو ليلتقى العاشقان ، يتحد — فى الصورة الشعرية المركبة — الشاعر بالطبيعة ، فيصبح هو (الحارس) لبراءة الطبيعة وجمالها ؛ ويصبح كذلك وفى الوقت ذاته (الناى المفعم بساحر النغمات يسقيها لمحبوبته ، التى اتحدت ، هى الأخرى ، بالطبيعة حين هامت بحارسها ، وحين انتشت بخمرة الفن الجميل (فانداحت أغانيها مع النسمة) . ولكن اتحادها لايلبث أن ينفصل ظاهريا فى آخر الصورة ؛ حين يجعل الشاعر هذا الاتحاد (يحيي موكب العشاق منسابين فى الظلمة) .

ولا تنتهى الصورة الشعرية بانتهاء الأبيات السابقة فى القصيدة ، بل نجد الشاعر يعود إليها فى نهاية القصيدة ، حيث يقول :

تعالى واسكبى سرك فى أعماق أسرارى

فقد تبعث أنفاسك ما يطويه قيثارى

فى هذا الامتداد للصورة الشعرية يجعل الشاعر المحبوبة هى النبع لهذا الجمال السحرى ، بما تحمل من « سر » مشحون بالثراء ، يرى فيه الشاعر حافزه الباعث لكل الفن الذى يحمله وجدانه .

ولكن هل وجد الشاعر هذه المعشوقة التى تمناها ؟ والتى تملك هذه القدرة على العطاء ؟ نجد ذلك فى آخر تردد لهذا المستوى من مستويات الصورة الشعرية ، والذى تضمنته إحدى قصائد عامه الأخير (١٩٥١) بعنوان « اعتذار » يقول الشاعر فى هذه القصيدة

سامحينى إذا شدوت وألقيت إلى الريح ثورتى وظنونى

فالهزار الغريب قد يتغنى وبجنبيه عاصفات الشجون

أملى واحة .. وعمرى صحراء .. وكأسى فياضة باللحون

لقد انتهى عمر الشاعر ، القصير ؛ وما زالت كأسه فياضة باللحون لم تجد — بالرغم من كل ما أبدع الشاعر — من يحفزها على المزيد من العطاء

الفني الذى تمتلىء به . ولم يكن الشرنوبى متفردا فى تشكيل صورة الخمر = الفن فى شعره ، بل لقد كانت هذه الصورة إحدى الصور البارزة فى شعرنا الرومانسى ، ونلمسها بوضوح فى شعر على محمود طه الذى جعل الخمر ضمن عنوان أحد دواوينه « زهر وخمر » وفى شعره ترتبط الخمر بالفن فى صورة شعرية واحدة وبدرجة ملموسة .

يقول على محمود طه فى « ليالى كليوباترا » :

ليلنا خمر وأشواق تغنى حــولنا
وشراع سابح فى النور يرعى ظلنا
كان فى الليل سكارى وأفاقوا قبلنا
ليتهم قد عرفوا الحب فباتوا مثلنا

* *

كلما غرد كأس شربوا الخمرة لحنا
ياحبيبى كل مافى الليل روح يتغنى

* *

هات كأسى ، إنها ليلـــة حبى
آه لو شاركتنى أحلام قلبى (١)

وتمتد الصورة خلال هذه الأبيات « المكونة من مقطع رباعى ومقطعين ثنائيين » مشكلة من الخمر والفن ، يدخل معهما الحب ليكون الصورة الكلية ، صورة المحبين الذين تحولوا إلى روح يتغنى بالجمال . وشراع سابح فى النور يرعى ظل الحبيبين . فتصبح صورتهما وسط هذه المفردات والعناصر صورة الحب مجسمة فيهما يتمناها الشاعر لكل المحبين الذين (كانوا فى الليل سكارى) بالحب ، لكن تجربتهم لم تكتمل فـ (أفاقوا) لأنهم لم يعرفوا الحب المعرفة الحقة ولو عرفوه لـ« باتوا مثلنا » سكارى به « كلما غرد كأس شربوا الخمر لحنا » . فى هذه الجملة يمزج الشاعر —

(١) على محمود طه : ديوان (زهر وخمر) . ص ٤٧٤ .

وهو يخلق صورته الشعرية — بين المعنوى والمحسوس فى بداية الجملة وبين المحسوس والمعنوى فى جواب الجملة (الكأس يغرد واللحن يشرب)

وإذا اتحد الطرفان فى العلاقة الاستعارية فى الصورة القائمة على تراسل الحواس ، أدى ذلك إلى (التسامى الرومانسى) الذى تتحول فيه الكائنات إلى « أرواح وأشباح » وهو ما حدث فى هذه الصورة ، المركبة من مقاطع ثلاثة فى القصيدة .

وهكذا تلقانا الصورة الفنية فى شعر على محمود طه زاخرة بالحياة . خصبة بالعطاء ، حيث نجد الشاعر يستعين على تشكيلها بكل وسائل الإحساس البشرى المبصرة والمصغية والمتذوقة والمتأملة ، كما تمزج بين الكون والطبيعة وبين المادى والمعنوى ، وبين رهافة الحس وواقع الحياة » (١)

٣ — **خمر الصوفية** : يستمد الشاعر الرومانسى بعض مصادر صوره من التراث الصوفى فى بعض كلماته المصورة ، وكانت « الخمر » إحدى هذه الألفاظ التى دارت كثيرا فى الشعر الرومانسى فى مصر ، وكانت فى شعر على محمود طه وإبراهيم ناجى أكثر ترددا منها فى شعر غيرهما . فلعلى محمود طه قصيدة بعنوان « خمرة الشاعر » يقول فيها :

بت أسقيها وتسقينى على محض الوفاء
خمرة ما قبلت غير شفــاه الأنبياء . .
خمرة فى الغيب كانت قطرات من ضياء
ختمت بالشفق الوردى فى أصفى إنــاء
جبلت فخارتاه من صفــاء ونقــاء
حــدثوا عنها وما أحلى حديث الندماء
قال منهم واحــد فى غير زهو وادعــاء

---

(١) طه وادى : جماليات القصيدة المعاصرة
ط . دار المعارف ، القاهرة (الأولى) ١٩٨٢ . ص ١٧٤ .

هذه الخمرة كانت لملوك أتقيـــاء
عصروها من جنى الربات فى فجر شتاء
ثم آلت لغلام رائع جسم الذكاء (١)

إن خمرة الشاعر ، خمرة خاصة مثل خمر المتصوفة « ما قبلت غير شفاه الأنبياء » هى خمر معنوية لا حسية « فى الغيب كانت قطرات من ضياء » ، وليست من ماء الكروم ، وقد « ختمت بالشفق الوردى فى أصفى إناء جبلت طينته من الصفاء والنقاء » وهذه الخمر الصافية العجيبة التى يتعاطاها الشاعر ، قد أثارت جدل البشر الذين قالوا إنها كانت لملوك أتقياء عصروها من جنى الربات فى فجر شتاء . وهنا يحدد الشاعر مصدر هذه الخمر المقدسة ، فيجعلها قادمة من جبال تشبه الأولمب قامت الملوك فى فجر شتائى بعصيرها مما قامت الربات بجنيه من بساتين الطبيعة .

وإذا كان على محمود طه يشكل صورته الخمرية من جنى الربات فى الأسطورة الإغريقية ، فإن إبراهيم ناجى يشكلها فى إيقاع الذكر الصوفى من القمر حين يقول :

قمر الأمانى يا قمـــر   إنى بهـــم مسقـــــم
أنت الشفـــاء المدخـــر   فاسكب ضياءك فى دمـــى
أفـــرغ خلودك فى الشباب   واخلع على قلبى الصفـــاء
أسفـــا لعمـــر كالحباب   والكأس فائضـــة شقـــاء
خـــذنى إليك ونجنى   ممـــا أعـــانى فى الـثرى
قـــدحى ترنق فاسقنى   قـــدح الشعـــاع مطهـــرا
واهـــا لأحـــلام طـــوال   وأنا وأنـــت بمعـــزل
نعلـــو على قمم الجبـــال   ونرى العوالم من عـــل (٢)

---

(١) على محمود طه : ديوان زهر وخمر . ص ٤٩٤ .
(٢) ابراهيم ناجى : ديوان وراء الغمام . ص ٨٧ ، ص ٨٨ .

نجد الإيقاع السريع لبحر « الرجز » الذى يحتوى لغة الصورة الشعرية قد ساعد على أن تكون الصورة صوفية ، فهو إيقاع الذكر الذى يردده المتصوفون فى أذكارهم الجماعية التى تدور بها أدعية وصور موقعة على « الرجز » فى غالب الأحيان .

وفى التصور الصوفى للشاعر الرومانسى ابراهيم ناجى أصبح القمر رمزا ، فهو قمر الأمانى ، كنز الشفاء المدخر ، الذى يرجوه الشاعر أن يسكب ضياءه فى دمه ، وضياء القمر ليس ضوءه الطبيعى بل هو — فى الصورة — خلود الشباب وصفاء القلب اللذان تسربا مع ماضى الشاعر « العمر الذى أريق كالحباب من كأس الشقاء » .

وفى امتداد الصورة يطلب الشاعر من القمر أن يأخذه إليه وينجيه مما يعانى فى الأرض « الثرى » وأن يسقيه من قدح الشعاع الطاهر ، وأن يبقيا معا فى السماء بمعزل عن العوالم ، « نعلو على قمم الجبال ونرى العوالم من عل » . إنها فكرة السمو أو التسامى الروحى التى تميز الرومانسية .
فإذا جئنا لصالح الشرنوبى وجدنا صورة الخمر الصوفية تقل فى بواكير شعره ويأتى ترددها فى إلماحات سريعة وخاطفة داخل صور جزئية من مجالات أخرى ، دون أن تكون الصوفية فى ذاتها هدفا يقصد الشاعر إلى التعبير عنه ، ومن ذلك عبارة الخمر الإلهى التى وردت مرة واحدة فى إحدى قصائد ١٩٤٣ وهى قصيدة « وسنان » التى يقول فيها :

قمر أتم الله نقصان الوجود بنوره وجماله . . فسما به
ملك لو ان الله لم يخلقه ما آمنت بالإعجاز فى إغرابه
فى صوته المتتول غنة عابد تتراقص الآمال فى محرابه
ورضابه خمر إلهى أضعت العمر فى شوقى لرشف حبابه(١)

ويبدو فى الصورة أن « الخمر » تتسربل بزى من الألفاظ الدينية التى يستمدها الشاعر من ثقافته الإسلامية « الله ، الإعجاز ، آمنت ، عابد ، محرابه ، القديس ، الجنان ، إلهى ، عبدت ، وهو الذى تجثو القلوب ببابه » .

---

(١) صالح الشرنوبى : الديوان ، ص ٩٤ .

وهذه الألفاظ فى الوقت نفسه تدور فى إطار الصورة المثالية الرومانسية للحبيبة ، التى كانت مقدسة إلى درجة بعيدة .

ونجد نفس الصورة الخمر المقدس فى مجال الفن فى قصيدة الشاعر للشرنوبى والتى يقول فيها :

رب واختر من الحداة نبيا تلتقى فى كتابه الأنبياء
دينه أنت ، والحقيقة ، والحب فكل الأديان فيه سواء
واسقه خمرك المقدس حتى تتناسى كيانها الأعضاء (١)

والصورة كما نرى هى الصورة المثالية للشاعر الرومانسى التى سبق لعلى محمود طه أن شكلها فى « الملاح التائه » فى قوله :

هبط الأرض كالشعاع السنى بعصا ساحر وقلب نبى
لمحة من أشعة الروح حلت فى تجاليد هيكل بشرى
ألهمت أصغريه من عالم الحكمة والنور كل معنى سرى (٢)

وتنضج الخبرة الفنية للشرنوبى فتنضج معها وسيلة تعامله مع المفردات ، كما ينضج — من ثم — أسلوب استخدامه لهذه المفردات فى تشكيل الصورة الشعرية الكلية ؛ لقد تحولت الخمر على يد الشاعر إلى خمر معنوية تختلف كأسها عن الكئوس المعروفة ، وبالتالى يأتى السكر الناجم عنها جديدا . ويتجلى هذا التطور فى قصيدة (سكرتى) التى بدأ بها الشاعر كراسته الأخيرة وهى القصيدة التى تبدأ بقوله :

ألا إن سكرى سكر عبد له كأس
سواه له كأس سوى . . وله نفس . .

---

(١) صالح الشرنوبى : الديوان . ص ٣٨٠ .

(٢) على محمود طه : الديوان .. الملاح التائه . ص ١١ .

سوى نفسه . ياحسرتا . . ثم حسرتـــا
لنفسي من كأسي . . وواحسرتا كأس (١)

ينقلنا الشاعر بهذه البداية إلى مستوى جديد من مستويات صنعه للصورة الشعرية ، وهو المستوى الذى تنتقل فيه المحسوسات إلى معنويات ، وهو ما يسميه البلاغيون (التجريد) ، وفيه تتحول الخمر إلى معنى مجرد ، وبالمثل تتحول كل مصاحبات الخمر إلى هذا المجال التجريدى ، ومن هذه المصاحبات شخصية الساقى التى يقول فيها الشاعر :

وأشرب يا ساقى وأنت بسكـــرتى . .
عليم . . إذا فاضت بموجاتها الكـأس
غدا لى طلا ياساق فـامض فـــإنى
هلوك انتشاء لم تذق مثلـه النفس . .
أراك كأنى مقبـــل بـــك مدبـــر
وأنـــك مثلى مبحـــر بى لا ترسو . .

الساقى فى الصورة الشعرية عليم ، مسيطر ، متحد بذات الشاعر حتى يريه نفسه « هلوك انتشاء لم تذق مثله النفس » ، وهو كفرس امرئ القيس مقبل به مدبر ، بل إنه فى الصورة نفسها زورق يبحر دائما براكبه ولا يرسو ، فإذا وصل الشاعر - فى الصورة - إلى هذا الوضع بلغ حدا من الانتشاء الصوفى يجعله مهيئا للتأمل :

أفكـــر هل شاء القضـــاء وأنت هـــو
فقلبك ما زالت عواطفـــه تقسو

وفى هذا التركيب للصورة نلحظ امتزاجا لضميرى المخاطب والغائب بحيث جاءا فى النطق كلمة واحدة هى (وأنتهو) ، وهو استخدام صوفى للضمائر ، يلجأ إليه الشاعر المتأثر بالصوفية فى لغته كثيرا ، فيزيد بذلك

---

(١) صالح الشرنوبى : الديوان . ص ٥١٩ .

الصورة تماسكا ويمنحها مزيدا من الإيحاء والقدرة على النفاذ والتأثير ، ومن ذلك أن ينادى الشاعر المعرف بأل :

يا اللهم رحماك ، يا الذى أعنى

وأن يعرف المعرف لتجسيمه :

وإنى المغنيكم وخادم وفــدكم
وعبدكمو ، عبدا لضيف وضيفن

وقد منحت هذه الأنساق اللغوية للصورة الشعرية — كما قلت — مزيدا من النضج الفنى فأصبحت أكثر قدرة على الإيحاء .

٤ — **خمر الزمن :** كان للزمن ثقل كثيف عند الشاعر الرومانسى بحيث نجد شكوى الدهر والزمن ظاهرة فى الشعر الرومانسى بصفة عامة ، ويعد صالح الشرنوبى من أكثر الرومانسيين تعبيرا عن هذه الظاهرة لدرجة أنها امتزجت بجميع الصور الشعرية فى ديوانه ، وقد وردت ممتزجة بصورة الخمر ثمانى مرات ، بدأت قليلة مع بدأياته ثم سارت متدرجة مع نموه الفنى ، فقد وردت مرة واحدة فى قصائد ١٩٤٣ ثم زادت بعدها .

وهذه قصيدة « الذكرى » وهى من أول قصائد الشرنوبى (١٩٤٣) نجدها تبدأ بقوله :

أفى القمة السكرى بخمر الأداهــر تعيشين أم فى فكرتى وخواطرى؟

والقمة السكرى بخمر الأداهر ، لا يمكن تصورها غير سمو مثالى تحلق فيه « الذكرى » التى يحييها الشاعر فى القصيدة . بأن يلبسها رداء إنسانيا فيجعلها « قمة » يبعث فيها الحياة فتصبح « سكرى » ، ثم فى الشطر الثانى يصنع منها صورة مقابلة حين يجعلها تعيش فى فكره وتسكن فى خواطره ، ولا شك أن صورة شعرية تثير هذا الإحساس بما تحمل من قدرة على الإيحاء والإثارة ستمتد بعد ذلك محملة بالمزيد من الدلالات خلال ثمانية عشر بيتا تنتهى فى البيت العشرين الذى يقول فيه لذكراه :

طرقت علىَّ الليل وهو مفازتى وحجبت عنى النجم وهو مسامرى

هى إذن ذكرى عزيزة تلح على الشاعر فتمنعه عن كل ماعداها فى الوجود ، ولكنها للأسف ، مضت تاركة إياه فى « وحدة » قاسية يتمنى أن يقدم الموت ليخلصه منها :

فليت حداة الموت يحدون موكبى إلى جدثى المقروز بين المقابر

يتشكل الموت « نهاية الزمن الإنسانى » — وهو نهاية « الزمن الشعرى » فى بناء الصورة الشعرية — فى صورة الموكب من المعزين يتقدمه حداة الموت وهو فى الطريق إلى قبره ، حيث مثواه ، ومستقره الأخير ، والذى دفع بالشاعر إلى طلب الخلاص من الحياة بالموت هو إحساسه الحاد باضطراب الواقع الذى يعيشه ، والذى لا يجد فيه سببا لفرحه أو سعادته ، وهو ما يجسمه — فى القصيدة — قول الشاعر :

فما فرحى بالعيش وهو قصيدة مهلهلة الأوزان .. ليست لشاعر
ومن صوحت من عمره واحة المنى
فليس لصحراء الحياة بذاكر (١)

وبهذه اللمسة الأخيرة للصورة الشعرية يكون الشاعر قد انتهى من خلق الصورة الكلية التى امتدت لتحتوى القصيدة كلها فإذا كانت « واحة المنى » قد تقوضت فى واقع .. فإنه لم يعد مهيئا لاستقبال الحياة ، بعد أن أصبحت « صحراء » قاحلة ، لا أمل فيها ولا رى .

وتنتشر هذه الصورة الشعرية فى ديوان الشاعر حتى ما كان منه رثاء ، ففى رثائه لعلى محمود طه أستاذه الذى مضى من الحياة قبله بعامين (١٩٤٩) يعزف الشاعر على الوتر نفسه فيقول :

صدق الدهر وهو جد كذوب حين يغرى الأحياء بالأمنيات
ظل يسقيه وهو يشرب ظمآن لهيف الفؤاد والنزعات

---

(١) المصدر السابق . ص ٢١٤ .

بين خذها وهاتها ولكم يحمل بؤس الحياة فى (خذ) و (هات[1] يعبر الشاعر بالصورة عن شدة العشق الذى كان على عمود طه يكنه للحياة بكل ما تعطى وما تأخذ ، فهو دائما (ظمآن لهيف الفؤاد والنزعات) يقطع عمره رحلة دائمة بين العطاء والأخذ من خمر الزمن المعذب العذب فى آن :

وينجح الشاعر فى خلق الصورة يمنح المجرد منها قدرة على التشيؤ أى بتحويله إلى محسوس ، وهو ما يعرف بالتجسيم ، فتصبح (خذ وهات) صورة جزئية تكمل بناء الصورة الكلية (الخمر = الحياة) :

(١) المصدر السابق ص ٤٧٩ .

ثانيا ـ الصورة المستمدة من الأسطورة :

دعت الرومانسية فى مجلة « أبولو » كثيرا ، إلى ضرورة أن يستخدم الشعراء الأساطير ، إثراء للشعر العربى ، الذى هو — فى رؤيتهم — « بيان لعاطفة نفاذة إلى خلف مظاهر الحياة ، لاستكناه أسرارها ، للتعبير عنها »(١)

ووصولا إلى هذا السبيل من النفاذ إلى خلف مظاهر الحياة لاستكناه أسرارها ، وجد الرومانسيون فى المصـــدر الأسطورى كنزا لا ينفد يستلهمون منه وهم يخلقون صورتهم الشعرية التى تتشكل من خلالها تجاربهم وذلك لما تحمله الأسطورة — بمعناها الذى حددناه فى القسم الأول — من إمكانيات لتحريك القـــوى فوق الطبيعية ، وتوظيف المعتقدات والطقوس والممارسات الدينية ، وكلها تسعى إلى اكتشاف الخفى من العالم وجلاء حقيقته :

ولقد تأثر الرومانسيون فى مصر بدعوات وأفكار الرواد الثقافيين للعصر الحديث ، وبصفة خاصة طه حسين ، ومحمد حسين هيكل الذى دعا الشعراء إلى « اقتحام الميادين الجديدة بروح منبسط قدير علىّ أن يحلق فى جو العالم كله ، ويتصل به ، ملقيا عن كاهله حدود المكان والزمان ، مرتفعا إلى السموات العلا ، متصلا بالملائكة والشياطين ، ثائرا على كل عتيق بال ، متوثبا فى ثورته لينتظم آلهة الإغريق ، والمصريين

---

(١) عبد العزيز الدسوقى : جماعة أبولو وأثرها فى الشعر الحديث . ص ٣٣٤ .

(٢) انظر : أحمد شمس الدين الحجاجى : الأسطورة فى المسرح المعاصر (من ص ٣ ـ إلى ص ١٥) .

القدماء ، وما خلفت الميثولوجيا فى الأمم والعصور المختلفة فى تحليقها وسموها » (١)

ولقد بدأ أحمد زكي أبو شادى ريادة هذا الطريق ، بخطى وئيدة غير أنها جريئة ، حين كتب عددا من القصص الشعرية على طريقة « الأوبرا » استوحاها من بعض الأساطير القديمة فى الشرق والغرب ، وكان ذلك فى المرحلة السابقة على الازدهار الرومانسى ، فجميع أوبراته كتبها سنة ١٩٢٧ وهي :

١ — أردشير وحياة النفوس

٢ — الزباء ، زنوبيا ملكة تدمر

٣ — الآلهــة .

كما قام أبو شادى بنظم أسطورة « إيزيس وأوزوريس » وأسطورة « زيوس ويوروبا » ، وأسطورة « أفروديت » .

ولكن جهود أبو شادى فى هذا المجال قد وقفت عند مستوى الطموح البادئ الذى يقف عنده معظم الرواد ، حيث اهتم بسرد قصة الأسطورة ، ولم يجد توظيفها فى شعره ، وذلك لأنه كان يدرك عدم معرفة المتلقى المصرى — فى ذلك العهد — لهذه الأصول الأسطورية ، فقام — فحسب — بدور تعريفى منظوم لها . كما مهد بها إلى ضرورة الدخول الشعرى فى مجال الكتابة الأوبرالية (٢)

غير أن دور أبي شادى هذا قد أثمر — فيما بعد — فى شعراء الرومانسية الشبان ، الذين وجهوا جانبا أكبر من ثقافتهم إلى الأسطورة . وجانبا من إبداعهم وظفوا الأسطورة فى بنائه ، وقد ظهر هذا بشكل واضح

---

(١) محمد حسين هيكل : مجلة أبولو العدد الثانى اكتوبر ١٩٣٢ ص ١٠١ وقد نقله ببعض التصرف فى كتابه « ثورة الأدب » الطبعة الثانية . ط مطبعة مصر ١٩٤٨ ص ٧٠ ، ص ٧١ .

(٢) انظر : محمد مندور : الشعر المصرى بعد شوقى ، الحلقة الثانية (من ص ١١ إلى ص ٢٧) .

فى قصائدهم الطويلة التى شكلت الأسطورة أهم عناصرها البنائية ومن هذه القصائد الطويلة :

ميلاد شاعر لعلى محمود طه [1]

شاطئ الأعراف لمحمد عبد المعطى الهمشرى [2]

أحلام الكوخ ، والمواكب لصالح الشرنوبى . [3]

ومن خلالها يمكن رصد الملامح الأسطورية فى الشعر الرومانسى .

١ ــ الجو الأسطورى : ظهر تأثير الوعى الجمالى بالأسطورة بشكل لافت فى ذلك الجو الذى حشد به الشعراء قصائدهم ، بحيث يصبح مهدا لعمل الآلهة والملائكة والشياطين .

وفى شعر الشرنوبى نجد هذا الجو الأسطورى شائعا فى معظم قصائده : حيث يشكله ست عشرة مرة ، كما نجد صورة الشياطين تتكرر عشر مرات ، والأشباح تتكرر تسع عشرة مرة ، والخرافة مرة والطلسم مرتين ، والسحر أربع مرات . ثم نجد فى شعره وجودا لآلهة الأولمب : أبولو مرتين ، وفينوس مرتين ، ربة الشعر مرة ، ربة الدمع مرة ، ربة الغرام مرة ، إلهة الخلد مرة ، أرباب الفكر مرة ، عالم الإلهات مرة ، الأولمب مرة ، معبد الأرباب مرة . وفى شعره ترد إشارات عن قصة آدم وحواء ثمانى عشرة مرة ، وعن قابيل وهابيل ثلاث مرات ، وعن السامرى مرة ، وعن الإسراء والمعراج مرة .

ويدل ذلك على أن الشرنوبى قد استخدم الصور المستمدة من الأساطير كثيرا .. فكيف كان استخدامه لها ؟

كان أول استخدام لهذه الصورة فى قصيدة باكرة سنة ١٩٤٣ ، بعنوان « أنا وأنت » يخاطب فيها حبيبته بقوله :

وأنت الجدول المنساب فى صحراء أيامى
تهدهد موجه الغافى أغاريدى وأنغــــامى ...

---

(١) على محمود طه : الديوان (الملاح التائه) ص ١١ .

(٢) محمد عبد المعطى الهمشرى : الديوان . ص ٢٧ .

(٣) صالح الشرنوبى : الديوان . ص ٢٩٢ ، ص ٣٢٣ .

وترقص فى ثناياه جراح فؤادى الدامى

تلثن رمله النعسان أسطورة آلامى

فنيه أذيب أسقامى، ومنه أدب أسقامى(1)

فحبيبة الشاعر فى الصورة الشعرية الممتدة فى الأبيات السابقة، هى الجدول المنساب فى صحراء أيامه، يساعده على ما بها من قسوة، فيصدر أنغامه وأغاريده ليحرك بها موج هذا الجدول الحبيب، فترقص جراح فؤاده ملقنة للرمل الناعس أسطورة الآلام التى يعيشها الشاعر، فحياته قصة أسطورية يملؤها صراع عات بينه وبين قوى غائبة لايدركها. إنها المقادير التى لاينقذه من عذابها سوى الحب.

أنا الطير الذى أضناه إعصار المقادير

وألقى نايه المقرور فى تيه السماديـر

فذابت فى حنايا صمته الداجى مزاميرى

بربك إن سمعت صداه يا بنت الأساطير

فهبى وارحمى أجفانه الظمآى إلى النور...

إن الشاعر أمام المقادير كائن ضعيف، (طائر) صغير، (أضناه) بطش الإعصار، فألقى (نايه المقرور) فى الظلام الكثيف الممتد (السمادير)، وانطلقت أناته خافتة فى التيه، لايسمعها إلا من يترقبها وينشدها، ولذا فإن الشاعر يستحلف المحبوبة أن تهب فتمنحه بعض نورها.

لقد تحولت المرأة المحبوبة فى هذه الصورة إلى رمز أسطورى فأصبحت (إلهة النور) و (بنت الأساطير).

وحبيبة الشرنوبى تأتى دائما فى هذه الصور المثالية، فهى من (عالم الإلهات ص ٣٠٦) وهى (ربة الشعر ص ١١١، وربة الدمع ص ٢٠٢ وربة الإشراق ص ٢١٧، وإلهة السحر ص ٢١٨، وربة الغرام ص ٢٤٤

---

(1) صالح الشرنوبى: الديوان، ص ٧٧.

وإلهة الحفر ص ٣٠٢ ، وفينوس ص ٢٢ ، ص ٣٠٠ ، والمحبوبة فى معظم الأحوال هى (حواء) الخالدة التى أحبها (آدم) وأحبته ، فأخرجهما الحب من الجنة .

وفى تشكيل آخر للصورة يبتعد الشاعر عن الأسطورة ليأتى ببعض أحداثها ، نرى ذلك فى قصيدة بعنوان «دهرية» كتبها سنة ١٩٤٨ أثناء معركة فلسطين ، يقول فيها :

الليل والسقم والقيود   والأمل الضائع الشريد
وثورة الوجد فى كيانى   طليقة مالها حدود
وحيرة الفكر حين تغشى   سماءه السحب والرعود
ولوعة الحر حين يمسى   وزاده النار والحديد
والموكب الضخم حين يمشى   وخلفه السائق المريد
يصب من صوته جحيما   تشوى بنيرانه الجلود
على صراط من المنايا   يشب من تحته الوقود
رواية لونها طريف   لكننا ثوبها تليد
أسماء أحداثك الدواهى   يضمهن اسمك الوحيد (١)

إن الشاعر يصور الواقع — وهو يعبر عنه — كما هو منعكس على ذاته ، ليلا وسقما وقيوداً وأملا ضائعا شريدا . إنه عالم مضطرب قلق بما يسيطر عليه من صراعات تحرك البشر ، فى موكب ضخم يقوده سائق مريد بسوط من نار ، تشوى جلود المقودين ، السائرين فى الموكب — ليس على الأرض بل — على صراط الموت ، إنه طريق من المنايا يشب من تحته الوقود .

كانت هذه صورة الواقع فى نهاية الأربعينيات ، وهى صورة أقرب إلى صورة القدر الأسطورى الباطش التى شكلها الشاعر فى النموذج السابق ، وإن كانت هنا أكثر نضجا من الصورة السابقة ، لبعدها عن التصريح ، وقربها — أكثر — من الإيحاء الذى يجعلها رمزا أسطوريا

---

(١) صالح الشرنوبى : الديوان . ص ٤٨٩ .

« تظل صور الأشياء واهنة شاحبة ، وتبقى هائمة على وجهها فى مسالك الألفاظ ، حتى تستقر من خلال الصورة على أرض سحرية جديدة »(١) . وهذا ما نجح الشاعر الرومانسى فى تشكيله إلى حد بعيد :

٢ – الصورة الأسطورية للشاعر : ترددت هذه الصورة تسع عشرة مرة فى شعر الشرنوبى ، وكانت حية خلال رحلته الشعرية كلها ، و(الشاعر) فى هذه الصورة كيان سام ، يعيش حياة أسطورية ، فهو كالأثير فى الملكوت الكونى ، وهذه الصورة قريبة الشبه من الصورة التى رسمها على محمود طه للشاعر فى مطولته الأسطورية (أرواح وأشباح) التى نشرها سنة ١٩٤٥ . (٢)

يفتتح على محمود طه قصيدته بمشهد المعراج الذى يقول فيه :

إلى قمة الزمن الغابر سمت ربة الشعر بالشاعر
يشق الأثير صدى عابرا وروحا بجنحة الخاطر
مضت حيرة من وثاق الزمان ومن قبضة الجسد الآسر
وأوفت على عالم لم يكن غريبا على أمسها الدابر
نمت فيه بين بنات السديم وشبت مع الفلك الدائر

وهذه الصورة السامية للشاعر ، المشحونة بالكثير من الملامح الأسطورية ، تنتشر مشكّلة فى شعر الشرنوبى منذ بداياته ، نجدها فى قصيدة « الإنسان والمعرفة » التى يقدمها الشاعر بهذا التقديم النثرى : « فى ساعة من ساعات الإشراق الروحى تجرد فيها الشاعر من عبء التفكير فى المادية التافهة ، وأقبل على مسرح خياله .. يقيم عليه من شخوص أحلامه ما ينسيه عالم الواقع .. فطافت به صور متباينة الفكر والأحوال .. واصطفى الشاعر من بينها لإلهامه صورة إنسان متمرد على هيكله الطينى ، بعد أن أذاقته دنياه مرارة الألم ..

---

(١) رجاء عيد : دراسة فى لغة الشعر ، ص ٢٤٠ .
(٢) على محمود طه : الديوان ، ص ٣٩٥ .

الألم اللاذع لفشله فى كثير مما طرق من أبواب الحياة، وأخذت تستيقظ فيه معانى السماء . . فشبت حنينه إلى التطهير من رجسه الأرضى . . وبينما هو فى تيه الفكر . . إذ تشرق عليه من خلل السماء أضواء نافذة مفتوحة هى نافذة الشائع العميق . . شيوع النور وعمق الأبد .. (المعرفة) فيمتطى الريح بساطا ليفنى فيها . . ولتصهره . . ثم ليخرج من بعد إنسانا عارفاً تنكشف له أنحاء جديدة فى آفاق الكون والكائنين . . ثم . . ثم يدهمه الخالد الذى يفنى فيفنيه ، ليذهب ذكره بعد ذلك خالدا فى الأعمار والأحقاب(١) » . وحول هذا التصور النثرى لصورة الشاعر الأسطورية يقوم – بعدها الشرنوبى – بتشكيل الصورة شعريا ، فيقول :

طار يطوى مجاهل الأفق والنار تلظى فى قلبـــه الوثـــاب . .
يطبيه الحسن المشاع فيسرى مصعـــدا فى غياهب وضباب
تشرق الشمس حين تشرق دنيــاه بحلم يُطـوى كطى الكتاب
وهو يشتار من ندى الفجــر شهدا ومن الليل أكؤسا من صاب
زاده فنه ، ونجواه قيثار هـــواه وزهـــرة من شبـــاب
تهزم الريح حـــولـــه فيغنى بلحـون من قلبة المنساب
قال : يا ريح كـــن بساطا إليها ففؤادى أضناه طول الأواب
أنا فى راحتيك قلـب جـريح يتنـــدى كأعين الأحبـــاب
يتنزى شوقاً إلى عرش بلقيس فهى كالناسك الأواب
واطـــونى فى يديك رب طلاء عبقـــرى أحسوه يذهب ماى(٢)

إن صورة الشاعر الطائر تعود هنا فى سياق أكثر اتساعا وأشد عمقا ؛ فهو هنا طائر قوى (يطوى مجاهل الأفق ، تشتعل فى قلبه جذوة التمرد والوثوب) يشق (الغياهب والضباب) . بحثا عن الجمال ممثلا فى مفردات الطبيعة (الشمس

---

(١) صالح الشرنوبى : الديوان . ص ١٠٧ .

(٢) صالح الشرنوبى : الديوان . ص ١٠٨ .

والندى والفجر والليل الذى يبيعه خمرا شديدة المرارة (من صاب) ، ولا يحمل هذا الطائر من الزاد سوى ما يحتاجه مثله وما يحب ، وهو (الفن والقيثار والشباب)، وربما يقهر (الريح) حين تزمجر ، مستخدمة فى هزيمها أدوات الغناء (المنساب) من قلبه المنطلق بلا نهاية ، (فعرش بلقيس بعيد إلى درجة الاستحالة) . فإذا تحدث كان حديثه مع — وعن — كائنات الطبيعة المجاورة له (الريح ، والندى ، والنجوم ، والبرق ، والكواكب ، والبدر) فتنساق الطبيعة لإرادته ، ويستمر صاعدا فى رحلته الشعرية : حتى يكتمل لها وللصورة التى تحملها القصيدة كلها . . النضج الفنى المطلوب

ويبلغ النضج فى خلق الصورة الشعرية درجة أرقى ، فيصبح الشاعر الكائن الأثيرى ، صورة علوية « إلهية » :

أيها النائمون فى غمرة الليـل أفيقوا على سنى إشراقى
أنا روح مجنح النسور لولا سجن أرضى خلدت فى الآفاق (١)

ثم نرى الشاعر يصعد فى تصويره فيجعل من (الشاعر) إلها كاملا :

لم يمثله سواه .. وهو فنان فى سواه
شائق الروح ، وإن حسد بما تقضى الحياة
إن تلك الأيام ديرا فهو فى الدير صلاة
أو يك الحزن نشيدا فهو فى الأرض صداه (٢)

ويستخدم الشرنوبى، فى خلق الصورة الفنية للشاعر صفات، خاصة بالإله ، لكنه بعد أن تكتمل الصورة ، يدرك أنه بدأ ينزلق فى هوة التشبيه بالخالق الأعظم فيعتذر له عن تصويره ، ويأتى اعتذاره مكملا للصورة المجملة — بدءا — بالكثير من وجوه التناقض :

(١) صالح الشرنوبى : الديوان ، ص ٢١١ .
(٢) المصدر السابق . ص ٢٣٧ ، ص ٢٣٨ .

أنا يا خالق خلاق من البدء مذن
قبست روحك من روحى ففيّ لك عين
وبأحنائك منى ثورة لا تطمئن . .

إن الشاعر فى خطابه الموجه للخالق يعتذر بأنه خلق فيه ما يسمح له بالتمرد ، الذى هو بطبيعته مقتبس من صفات الخالق ، وهذا هو ما يعنيه عباس العقاد بقوله :

والشعر من نفس الرحمن مقتبس والشاعر الفذ عند الناس رحمن

٣ ــ صورة آدم وحواء : وردت صورة « آدم وحواء » ثمانى عشرة مرة فى ديوان الشرنوبى ، ويمكن أن تضاف إليها المرات الثلاث التى وردت فيها صورة « قابيل وهابيل » باعتبارها امتداداً لها ، وقد وظف الشاعر الصورتين معا فى شعره ، بحيث أصبح ترددهما رمزا لما هو كائن بالفعل فى الواقع ، بما يثير استدعاؤه من الماضى من إثارة وإدهاش ، لأن التجربة الشعرية قد استلزمت استدعاءه ، وتوظيفه توظيفا عصريا « و التجربة بما لها من خصوصية ، هى التى تستدعى الرمز القديم كى تجد فيه التفريغ الكلى لما تحمل من فكرة شعورية ، وهى التى تضفى على اللقطة طابعا رمزيا »[1]

وقد تدرجت تجليات الصورة عند الشرنوبى من البسيط إلى المركب ، من مجرد اللمحة الرامزة إلى مستوى الرمز الفنى .

فى المستوى الأول تأتى الصورة جزئية وعارضة على النحو التالى :

ليتهم يذكرون يوم أبيهم إذ أضلته أول الحيات
أطعمته تفاحة حرمته من ظلال الفرادس الناثات

---

(١) عز الدين اسماعيل : فى الشعر العربى المعاصر : قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية . ط . دار الكاتب العربى ١٩٦٧ . ص ١٩٩ .

(٢) صالح الشرنوبى : الديوان . ص ١٧٤ ، ٢٢٦

فى الصورة الشعرية ، نرى الأب آدم الذى أضلته أول الحيات حواء ؛ بأن أطعمته تفاحة اللذة فتسببت فى حرمانه البقاء فى الفردوس . وهى الصورة التى رسخت فى الوجدان الشرقى ؛ غير أن استخدام الشاعر لهذا الجزء من الموروث الأسطورى ، قد أبعد القصيدة عن الحدود الكلاسيكية ، واقترب بها من الرومانسية ، حيث المجاز أداة الشعر ، وحيث التمرد إحدى ظواهر الموقف ، ومن ذلك هذه الصورة التى يشكلها الشاعر لآدم :

يا أبى آدم الحـــزين على الفـــردوس ترجو من غاصب الحـــق حقـــا
ما الذى ضر لو نقمت لما نـــــالك ، بالإنتحار كى لا نشقى ؟ !

يتمرد الشاعر — فى الصورة السابقة — على أصله ، أبيه آدم ، ويرفع فى وجهه راية السخط حين يسخر مما فعل ، ويتمنى فى استفهامه الإنكارى لو انتقم آدم المظلوم بالانتحار ، رحمة ببنيه لكى ينعموا بالراحة بدل الشقاء الذى يكابدونه ، وفى هذه الصورة يتحول آدم إلى رمز للإنسان المضطهد فى كل العصور ، وللإنسان عصر الشاعر الرومانسى بوجه خاص .

---

(١) صالح الشرنوبى : الديوان ، ص ٣٠٨

ثالثا ـ صورة الذئب والشاه :

استخدام الشرنوبي صورة الذئب والشـاه ثلاث عشرة مرة في شعره ، رامزا بالذئب إلى الظـالم الاجتماعي : الاستعمار ، السلطة الحاكمة ، الإقطاع . ورامزا بالشاه إلى الطرف الثاني في العلاقة الاجتماعية : الشعب والطبقات المظلومة منه التي تعاني الظلم ويقع عليها القهر من الطرف الأول .

كان الشاعر في بداية حياته الفنية لا يرى في الواقع سوى الوجه الأول الذئب :

هـا هي الأرض ياحبيبي ذئاب وذئـاب من فـاجر أو تقي
ملئت جازرين شبوا على الشهوة واستمرأوا طعـام الغـوي(1)

ثم يصور الشاعر الشاة ـ في مطولته « المواكب » ـ بقوله :

شياه ترجـى اخضرار الجدوب لتسمن للذئب لا الحيـاه
تنـام على الشوك حـتى إذا نما الورد كان دخانا شذاه
وراع طوت نايه السافيات وغاب بجوف الليالي مداه(2)

يرمز الشاعر بالشاة إلى الشعوب المستضعفة تجاه الذئاب من الحاكمين والمتحكمين في مقدراتها ، فهو يوظف كلا منهما وباعتباره مؤشرا

(1) صالح الشرنوبي : الديوان . ص ١٦٢ .
(2) صالح الشرنوبي : الديوان . ص ٣٢٣ ، ص ٣٤٥ .

إلى موضوع آخر أكثر عمقا مما يحمله فى ذاته » (١) .

والرمز الفنى فى قصيـــدة « شعوب » يعمل فى تركيب ذكى مفردات يحيا خلالها طرفا العلاقة الرمزية الذئب والشاة ، فالشاة ترجى اخضرار الجدرب لتنمو وتسمن ليس للحياة بل للذئب : وفى سبيل ذلك تحمل الكثير من المشاق، بدءا من النوم على الأشواك ،حتى إذا نما بها الورد الذى يستطيع تخفيف حدة الشوك : احترق هذا الورد الأمل ، وكان دخانا شذاه . أما راعيها الحاكم فقد نأى بعيدا عنها ينوح نواح الغريب الطليح بما يفى على أنغام نايه الحزين الذى طرته السافيات . لقد اكتفى الراعى بالهرب باكيا : متخليا عن مواجهة الذئب الذى يترقب اللحظة التى تحاصر فيها فريسته ليقطع عنها سبيل النجاة ، وهى اللحظة التى يتحقق فيها من نوم الراعى تماما . لكن شيئا واحدا يعيب هذا البناء بالصورة الشعرية الرامزة ، وهو تسمية الشاعر الكاشفة للبعد الرمزى ، فهو حين يعنون لقصيدته بـ « شعوب » قد كشف الدلالة وسطحها ، فأفقد الصورة الشعرية الكثير من محتواها التشكيلى .

لكنه حين ضمن هذا الجزء فى قصيدة المواكب المطولة التى تكتنز بالكثير من الدلالات ، كان أكثر ذكاء واقتدارا ، لأن أدواته الفنية كانت قد بلغت درجة عالية من النضج ، جعلته يحرك الصورة الشعرية فى جو أسطورى جميل ، وذلك بما أضافه لصورة الراعى من ظلال ، يتضح ذلك فى البيتين التاليين :

يهش إلى رقصـــات المنى   وكل الردى كامن فى مناه
ويهفـــو إلى الكأس إن عربدت   ويسجـــد للمرأة المشتهاة

إن الراعى هنا ليس مجرد هارب من مواجهة الذئب خوفا أو جبنا ، بل هو شريك للذئب فى افتراس الواقع ، لأنه فى لهوه يكمن كل الردى الذى

---

(١) رينيه ويليك وأوستن وارين : نظرية الأدب
ترجمة : محى الدين صبحى. ط المجلس الأعلى للفنون والآداب. دمشق سنة ١٩٧٢. ص ٢٤٣ .

يسلطه على الحياة فتتفق إرادته مع إرادة الذئب ، وقد ساعد على ذلك اختيار الشاعر لعنوان القصيدة الشعرى (المواكب) الذى جعل البعد الرمزى مهيئا لإعطاء دلالاته الإيحائية ، وترقب الآتى الذى تكتمل به الصورة الشعرية :

رب والناس كالقطيع وهذى الدار دار الدنيا لهم صحراء
رب فاختر من القطيع حداة يتناهى بهم إليك الحداء
رب واختر من الحداة نبيـــا تلتقى فى كتابه الأنبيـــاء
دينه أنت والحقيقة والحب فكل الأديان فيه سواء (١)

ترى من يكون الراعى الحقيقى الذى يدعو ربه أن يختـاره ؟ إنه بعض (القطيع) القادرين على القيام بدور (الحداة) : صوتهم قوى نافذ إلى الله، وهم الذين من بينهم يختار الله (نبيا) تجتمع فى كتابه الأنبياء ، إنه رسول الإنسانية الذى يدعو إلى الله والحق والحب . وهو وحده القادر على حماية القطيع من الذئاب والسعى به إلى التقدم فى ثبات :

وفى هذه الصورة — كما رأينا — « انفعال نحو تغيير الحياة ، ينبع من إدراك للتضاد بين عظمة الإنسان وبؤسه ، وقوته وضعفه ، واتساع أمله وضيق حاله » .(٢)

وهكذا كانت الصورة الشعرية فى القصيدة الرومانسية تشكيلا جماليا للموقف الرومانسى ، لجأ فيه الشاعر إلى المجاز وابتعد عن اللغة المألوفة ، وكان فى استخدامه للمجاز ينطلق من البسيط إلى المركب ، ومن مجرد التشبيه العادى والاستعارة البسيطة إلى الاستعارة المركبة ، التى امتدت لتكون الصورة الشعرية فى المقطع الشعرى ، ثم فى القصيدة كلها : كما ارتقت

---

(١) صالح الشرنوبى ص ٣٨٠.
(٢) تشارلس مورجان : الكاتب وعالمه .: [illegible]
ترجمة شكرى محمد عياد ، الألف كتاب ، وزارة التعليم العالى ، بالقاهرة سنة ١٩٦٤ ، ص ٧٢ ، ص ٧٣.

الصورة الشعرية الرومانسية لتتحول إلى رمز فنى بمحتوى التجربة الشعرية التى تتشكل فى القصيدة .

وقد ساعد الشعراء الرومانسيين فى ذلك ، ما استوعبوه من مصادر الثقافة سواء العربية والغربية ، ووعيهم الناضج بدور الصورة الهام فى بناء القصيدة باعتبارها « الوسيلة العظمى التى يجمع الذهن بواسطتها فى الشعر أشياء مختلفة ، لم توجد بينها علاقة من قبل » (١)

ولا شك فى أن الإنجاز الرومانسى المصرى فى مجال توظيف الصورة الشعرية ، كان له أعظم الأثر — فيما بعد — فى منح القصيدة العربية المعاصرة التى ولدت فى أحضان المدرسة الرومانسية ، المزيد من عناصر النضج والخصوبة .

---

(١) ا . ا رتشاردز : مبادئ النقد الأدبى
ترجمة : مصطفى بدوى .
ط . المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر . ١٩٦٣ . ص ٣١٠ .

فهرس

يتناول هذا الكتاب بالدراسة النقدية بناء القصيدة الرومانسية التى أبدعها الشعراء المصريون فى مرحلة الازدهار الرومانسى عقدى الثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين وتعتمد الدراسة على المنهج الجمالى فى النقد الأدبى الذى أرست المدرسة الرومانسية دعائمه فى النقد العربى الحديث حيث أكدت على مبدأ (الوحدة الفنية) فى القصيدة ، حيث يجب أن تتآزر جميع الأدوات التشكيلية من لغة وصورة وموسيقى لتقدم رؤية المبدع فى بناء فنى متماسك . وهو المبدأ الذى خرجت منه قصيدة (الشعر الحر) فى نهاية المرحلة .